PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC/SP

Alexandre Socha

A voz e seus en-cantamentos:

O fenômeno sonoro na constituição do *self* e

no desenvolvimento humano.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Gilberto Safra

SÃO PAULO

2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

BANCA EXAMINADORA

_____

_____

_____

AGRADECIMENTOS

Dedico o esforço aqui contido aos meus pais, Sérgio e Marli, e meus irmãos, Eduardo e Andréa, vozes que sustentaram e tornaram possíveis as “cantorias” realizadas neste trabalho.

Devo um agradecimento especial ao Prof. Gilberto Safra pela escuta atenciosa e paciente que concedeu, pelo modo sempre solícito e generoso com que recebeu meu trabalho e as inquietações provenientes deste.

Agradeço à FAPESP pela bolsa concedida, permitindo dedicar-me a esta pesquisa com maior afinco.

Finalmente, agradeço também a todas as outras, inúmeras e incontáveis vozes ao meu redor, que de alguma forma participaram deste projeto.

RESUMO

Este ensaio teórico tem como proposta a investigação da voz e do falar humano, partindo de sua sonoridade melódica e de sua prosódia. Em um primeiro momento, serão abordados seus aspectos históricos e culturais, para em seguida caminharmos em direção à psicanálise e ao lugar que o fenômeno vocal ocupa na prática clínica. O reconhecimento da sonoridade e do gesto vocal nas relações primordiais e na constituição do *self* atravessa os diversos assuntos abordados no decorrer desta pesquisa. Durante o seu percurso, uma ênfase será dada à comunicação entre mãe e bebê, apreendida sobretudo pelo conceito de "fala materna". Ressaltando sua importância no desenvolvimento humano, o presente estudo busca também refletir sobre as possíveis implicações clínicas decorrentes de tal compreensão da sonoridade e do fenômeno vocal. No que concerne à referência e sustentação teórica, a obra de D.W. Winnicott será adotada como o eixo central para, a partir dela, serem estabelecidos diálogos com outros autores que se dedicaram ao tema.

Palavras-chave: Voz, Prosódia, D.W. Winnicott, Fala materna.

ABSTRACT

This theoretical essay proposes an investigation of the human voice and speech, based on its melodic sound and prosody. At first, their historical and cultural aspects will be raised, to then walk towards psychoanalysis and the place which vocal phenomenon occupies in clinical practice. The recognition of sonority and vocal gesture in primary relationships and in the constitution of the self crosses through several issues approached in this research. During this course, an emphasis will be given to communication between mother and baby, particularly seized by the concept of "maternal speech”. Underscoring its importance in human development, this study also seeks to think about possible clinical consequences of such understanding of sonority and vocal phenomenon. As much as reference and theoretical support, the work of D.W. Winnicott will be assumed as a central axis, from which dialogues with other authors who have dedicated themselves to the theme will be made.

Keywords: Voice, Prosody, D.W. Winnicott, Maternal speech.

SUMÁRIO

Introdução ***7***

Metodologia ***10***

Capítulo I – A fala, a voz e sua sonoridade

01- Aspectos culturais e históricos da sonoridade vocal **20**

02- A apreensão técnica da voz própria **24**

03- Entre o som e o signo **30**

Capítulo II – Fenômenos sonoros no desenvolvimento humano

01- Comunicação explícita e não-explícita **37**

1.1 Comunicação e relação de objeto 38

1.2 Comunicação e relação de dependência 40

02- Os silêncios e o silenciar-se **46**

2.1 Comunicação *falso self* 49

03- Agressividade e destrutividade através do choro **53**

3.1 Agressividade primária e o choro de satisfação 54

3.2 A destrutividade e o choro de raiva 60

3.3 O estágio de preocupação e o choro de tristeza 64

3.4 O falso choro e os primórdios da fala 68

04- A fala materna e seu papel no processo maturacional **70**

4.1 Espelho sonoro e função especular 75

4.2 Aquisição da linguagem 85

4.3 Transicionalidade e espaço potencial 89

05- A voz como fenômeno estético **106**

5.1 Voz e expressão do si mesmo 109

5.2 O som do corpo e o corpo do som 110

Considerações finais ***117***

Referências bibliográficas ***123***

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa se origina de questões suscitadas tanto em meu estudo e prática em psicanálise, quanto em outras experiências pessoais e profissionais ligadas à música. Assuntos referentes à sonoridade em geral sempre me despertaram muito interesse. Desde a tenra infância estive envolvido em atividades musicais, iniciando em um coral, passando por instrumentos de corda e, finalmente, instrumentos de sopro (saxofones e flauta transversal). Fruto talvez deste intenso contato, a aguda percepção do campo sonoro circundante e suas nuances foi expandida às situações do dia a dia, não se restringindo apenas às eventuais apresentações e concertos. Não por acaso, também em minha prática como psicólogo clínico muitas vezes a sonoridade estabelecida na relação analítica (timbre das vozes, ruídos da sala e ruídos externos, sons corporais, etc.) foi um elemento que auxiliou na compreensão do que se passava no momento. Embora de modo "acidental", ou melhor, não deliberado, percebi que as questões sonoras atravessavam meu modo de conceber o fenômeno analítico.

No entanto, foi apenas ao entrar em contato com a obra de Winnicott que encontrei uma grade conceitual capaz de contemplar a experiência que vivia em minha atuação clínica. Reconheci também na obra do autor, recursos possíveis para refletir e teorizar sobre fenômenos ligados ao campo sonoro que, em um primeiro levantamento bibliográfico, considerei escassamente explorados pela literatura psicanalítica. Deste modo, em um registro pessoal, a atual pesquisa poderia ser compreendida como uma tentativa de encontrar intersecções entre estas duas áreas, psicanálise e música. Em outras palavras, conjugar de um modo próprio as duas áreas nas quais profissionalmente e afetivamente me divido. Já de um ponto de vista mais abrangente, seria também o reconhecimento da importância da sonoridade no espaço e na relação analítica, sem

necessariamente recorrer ao uso de técnicas específicas ou a uma “terapêutica musical”. Assim, embora calcada na subjetividade do pesquisador, as páginas que se seguem lidam essencialmente com a dimensão sonora que atravessa o fenômeno analítico e a articulação estética imprescindível para a integração do *self*.

A investigação está dividida em duas grandes seções. O primeiro capítulo consiste em uma tentativa de contextualizar o lugar ocupado pelo fenômeno vocal em um âmbito histórico e cultural, bem como em suas concepções predominantes no contemporâneo. Finalizando esta seção, o mesmo foi feito em relação à tradição científica da psicanálise, identificando e situando o modo como o fenômeno sonoro[1] costuma aparecer em sua literatura. Já o segundo capítulo é composto por uma série de temas, que possuem em comum o reconhecimento da sonoridade e da voz nos momentos primordiais da relação mãe-bebê, e na constituição do si mesmo. A compreensão winnicottiana de comunicação lança as bases para as explorações realizadas em seguida: agressividade e destrutividade, os efeitos da fala materna a partir de três perspectivas (função especular, aquisição da linguagem e transicionalidade) e o papel da corporeidade na produção do gesto vocal. Por fim, as considerações finais retomam alguns temas abordados durante a investigação e lançam novas questões sobre as relações teóricas e clínicas entre voz e psicanálise.

Neste percurso, a obra de D. W. Winnicott foi tomada como principal referência, embora outras vozes (da psicanálise e de áreas afins) também foram convidadas e se fizeram necessárias frente à complexidade de certas questões levantadas. Vale ainda ressaltar que o presente estudo não possui a intenção de abarcar a totalidade da literatura

[1]Optou-se por manter o termo “fenômeno sonoro” em conjunto com “fenômeno vocal”, visto que, embora com frequência o que está sendo abordado seja a voz e seus aspectos melódicos, nossas considerações não se restringem a ela e podem ser ampliadas a outras formas de sonoridade.

psicanalítica que lida direta ou indiretamente com o tema. Embora de fato exista uma escassez de estudos aprofundados sobre o tema, ele no entanto pode ser encontrado com certa frequência em passagens curtas ou notas de rodapé, disperso nas obras de muitos autores (como a bibliografia aqui utilizada atesta). Assim, antes de uma revisão bibliográfica extensiva, esta dissertação tem como proposta oferecer um recorte pessoal sobre o tema, buscando conceitualizar certas afinidades encontradas entre a sonoridade da voz, suas origens e efeitos, com a psicanálise e sua prática clínica.

Antes de dar início a tal percurso torna-se antes indispensável discorrer sobre a metodologia adotada, apresentando um breve histórico de seu surgimento na pesquisa em psicanálise, e explicitando o processo no qual a presente investigação transcorreu.

METODOLOGIA

Desde seus primórdios a Psicanálise se constitui não apenas como uma compreensão do acontecer humano, mas também como uma ação terapêutica. Um dos momentos cruciais para seu estabelecimento enquanto ciência é quando Freud abandona a crença de um trauma concreto na formação dos sintomas, abandonando também sua intrínseca lógica causal. A partir deste ponto a ação analítica não buscará mais *explicar* (encontrar as causas originárias factuais do sintoma), mas sim *compreender* as dinâmicas da psique humana e o modo como a subjetividade individual se coloca no mundo.

O abandono da *teoria traumática da neurose*[2] reposiciona também a relação entre analista e analisando. O deslocamento da hipnose para a associação livre como principal instrumento analítico acompanha as teorizações de Freud sobre as fantasias inconscientes. Enquanto o analisando deixa de estar em uma posição passiva para estar profundamente implicado no seu sofrimento, o analista abandona a atitude investigativa e neutra para ser convocado pelo analisando a participar ativamente de uma relação. É a situação transferencial que marca a inauguração de um método clínico específico da Psicanálise. Nela se assentarão as bases metodológicas que caracterizam a Psicanálise como ciência rigorosa. Na medida em que o processo analítico é sustentado pela noção de transferência, ocorre a mudança de um modelo epistemológico Sujeito-Objeto (S-O), para um modelo Sujeito-Sujeito (S-S). O analisando compreendido como participante ativo na relação transferencial se furta a qualquer tipo de objetificação por parte do analista.

[2] A teoria traumática será mantida por Freud apenas para casos específicos como neuroses de acidente ou de guerra.

No decorrer na obra freudiana, o método clínico fundamentado na transferência passa a se estender também ao método de investigação que acompanha suas construções metapsicológicas. Desta forma, torna-se imprescindível que a produção científica psicanalítica seja também norteada pela noção de transferência. O consultório clínico foi, portanto, considerado durante muito tempo como o único ambiente legítimo onde método psicanalítico poderia ser efetivamente aplicado. Foi constituída assim a grande tradição de "estudos de caso" nas pesquisas em psicanálise. À investigação de questões externas à situação clínica reservou-se o nome de "psicanálise aplicada". Nesta, a teoria metapsicológica é utilizada para compreender questões referentes à cultura ou às formações sociais, sem necessariamente utilizar o método psicanalítico. Embora muitos trabalhos importantes tenham sido realizados nesta perspectiva, resta sempre o perigo de que certas formulações teóricas sejam descaracterizadas ao alterar-lhes o contexto. As críticas à "psicanálise aplicada" estariam em consonância ao que Freud denomina de "psicanálise silvestre", condenando o uso indiscriminado da teoria psicanalítica (aprendida apenas através dos livros) sem levar em conta a especificidade e singularidade de cada caso.

A partir dos anos 50, impulsionada pelo artigo seminal de Paula Heimann, a noção de contratransferência vem se somar à metodologia psicanalítica. Embora existam concepções distintas de contratransferência dentro da Psicanálise, permanece em comum a dimensão essencialmente intersubjetiva da relação analítica evocada pelo conceito. A subjetividade do analista é recolocada no cerne da relação com o analisando e sua própria presença torna-se instrumento de ação terapêutica. No que diz respeito ao método investigativo, a subjetividade do analista/pesquisador como instrumento de pesquisa torna-se não apenas "aceitável" como imprescindível para o rigor

metodológico. É extinta de vez a pretensão de neutralidade, na medida em que analista e analisando, pesquisador e fenômeno abordado são mutuamente afetados pelo encontro.

a) A emancipação da pesquisa psicanalítica

A compreensão da relação transferencial pelo vértice do encontro ou da intersubjetividade abre espaço para que o método investigativo da Psicanálise encontre outros rumos para além do consultório clínico. Um movimento significativo nesta direção foi feito por Jacques Lacan ao explorar textos literários segundo a noção de discurso. Reconhecendo que em qualquer fala encontra-se implícita a presença de um interlocutor, torna-se possível identificar, a partir do próprio discurso analisado (institucional, artístico, social, etc.), um movimento transferencial entre autor e leitor. Assim, tornou-se frequente na psicanálise francesa a análise de obras de arte partindo de um referencial intersubjetivo e não apenas metapsicológico, promovendo um fazer psicanalítico também rigoroso fora da situação clínica canônica. Este tipo de trabalho se difere consideravelmente de uma "psicanálise aplicada", pois se fundamenta na relação intersubjetiva que subjaz a toda e qualquer produção cultural.

Outra expansão do método psicanalítico foi realizada por Winnicott a partir do conceito de espaço potencial. Brevemente, trata-se do espaço que surge entre o bebê e sua mãe após o estágio de dependência absoluta, e que posteriormente será o lugar do brincar criativo e da experiência cultural. Tendo estabelecido uma prévia confiabilidade no ambiente, a criança passa gradualmente a tolerar a ausência e as falhas maternas, criando possibilidades para a passagem de uma percepção subjetiva do mundo (fenômeno de ilusão) para uma percepção objetiva deste. Para tanto, os elementos transicionais (fenômenos e objetos transicionais) tornam-se imprescindíveis. Tendo o caráter paradoxal de favorecer o distanciamento entre mãe-bebê (rumo à dependência

relativa) ao mesmo tempo em que serve como uma forma de presentificar a mãe frente à sua ausência, a transicionalidade ocorre neste espaço que emerge após a fusão do bebê com a mãe e que se tornará espaço potencial. É ali onde inicialmente circulam os objetos e fenômenos transicionais que, posteriormente, será também o palco do fazer artístico e sua apreciação, das religiões, da produção científica e de toda atividade vinculada à criatividade humana.

Porém, é fundamental o reconhecimento de que este espaço potencial só poderá ser alcançado pela oferta prévia de confiança e fidedignidade por parte de um outro significativo. Inaugurada dentro de um vínculo primordial, esta área de experiências criativas guarda em sua origem e faz constante referência à relação transferencial. O espaço potencial é sempre um espaço *entre* uma díade*:* entre bebê e mãe, entre analisando e analista ou, no caso da pesquisa científica, entre pesquisador e fenômeno abordado. Tomando o modelo epistemológico Sujeito-Sujeito como exemplo, é o espaço entre (-) as duas subjetividades (S) em questão. O espaço potencial situa-se, portanto, para além das subjetividades de cada um. É antes um lugar possível para o encontro destas, um lugar de experiências compartilhadas.

Assim sendo, fazer uma pesquisa sustentada pelo espaço potencial é também utilizar-se do método psicanalítico, fundamentado, como já foi dito, nas prerrogativas transferenciais e contratransferenciais. Convém lembrar que o espaço potencial, como Winnicott propõe, pode ocorrer em qualquer lugar e qualquer campo, não se restringindo apenas à relação mãe-bebê ou sua re-atualização na situação analítica. Neste caso a pesquisa acadêmica inserida na perspectiva winnicottiana adquire a possibilidade de também utilizar a metodologia própria à Psicanálise, sem contudo realizar um processo clínico de consultório ou uma “psicanálise aplicada”.

b) O processo de realização da pesquisa

É na perspectiva do espaço potencial que o presente estudo busca se inserir, abordando a voz e os fenômenos sonoros a meio caminho de experiências culturais e vivências pessoais. Ao adotar este referencial teórico e seu método investigativo específico, torna-se imprescindível explicitar a implicação pessoal entre pesquisador e seu tema de pesquisa. As breves considerações feitas anteriormente na introdução possuem o intuito não apenas de cumprir este rigor metodológico, mas também delimitar o contexto no qual se situa a dissertação, tornando-a mais acessível para ser avaliada segundo suas propostas e tornando-a também mais compreensível ao leitor a perspectiva a partir da qual os assuntos foram abordados.

Outra exigência metodológica é a explicitação do próprio processo de pesquisa, ou seja, a relação estabelecida entre o pesquisador e o fenômeno estudado no decorrer do percurso investigativo. Trata-se da dimensão intersubjetiva da pesquisa em psicanálise, onde ambos os termos, a partir da noção de transferência e contratransferência, são mutuamente afetados pelo encontro. Espera-se assim que esta explicitação torne o texto mais coerente ao leitor, permitindo-lhe acompanhar com maior proximidade o trajeto realizado junto ao pesquisador.

Tratando-se de um tema arraigado em minha experiência pessoal e profissional, as escolhas e a sequência dos assuntos abordados seguiram um critério predominantemente subjetivo. Ao longo de meu percurso na música e na prática clínica, determinados fenômenos sonoros foram se revelando para mim como significativos na constituição do *self* do ser humano. Desse modo, as observações que fiz ao longo do tempo, tornaram-se temas nodais, que orientaram o meu estudo da literatura disponível sobre o assunto. Esses mesmos assuntos apareceram ao longo desse trabalho como alicerces na arquitetura do texto apresentado. Temos então, nesse trabalho o interjogo

entre minha experiência como músico, como clínico, com os textos escolhidos para estabelecer um diálogo investigativo sobre a questão da sonoridade na constituição do *self*. Essa possibilidade de trabalho investigativo só poderia acontecer no espaço potencial.

Reflexões sobre algum aspecto específico da sonoridade desdobravam-se e me levavam a outras questões que, após breve pesquisa, considerava ou não suficientemente significativas para serem aprofundadas. Mantendo esta "abertura" no processo de pesquisa, me deparei com temas inicialmente imprevistos e outros, que considerava de grande importância, tornaram-se secundários. Houve, portanto, um processo dialógico entre minhas experiências e o que os textos apresentavam. O modo encontrado para satisfazer tanto esta "abertura" quanto a aparente fragmentação de assuntos que as questões sonoras (espalhadas em diversos aspectos do desenvolvimento humano) pareciam apresentar, foi o da composição de pequenos textos em formato de artigo. Estes pequenos textos foram posteriormente unificados, compondo os capítulos e subcapítulos da presente dissertação. Para manter uma fluidez narrativa foi necessário então suprimir algumas passagens redundantes e acrescentar outras que articulassem a transição de um "artigo" a outro. Uma das dificuldades neste momento foi como conjugar a multiplicidades dos temas abordados que à primeira vista me pareciam desconexos (ou pelo menos não diretamente relacionados entre si). Entretanto, considerando-os por outra perspectiva, reconheci em comum aos artigos escritos uma abordagem concreta ou direta do material sonoro (voz, choro, etc.), seja ele no processo de constituição do *self*, seja em suas implicações para a situação clínica. Este se tornou então um critério plausível para a reunião dos textos e para a seleção do que seria pertinente e o que deveria ser excluído. Foi seguindo este critério que a estruturação dos

capítulos ocorreu, com a finalidade de imprimir à dissertação uma sequência justa à experiência que obtive ao realizá-la.

c) O uso de vinhetas audiovisuais

Ainda na discussão do método, são necessárias algumas palavras sobre a decisão de também se fazer uso de materiais sonoros. Desde seu início, o procedimento de pesquisa adotado se direcionava à tentativa de construir uma reflexão rigorosa sobre o fenômeno sonoro, articulando um diálogo entre minhas experiências e os distintos autores que o abordavam direta ou indiretamente. Nesta reflexão, a "voz" winnicottiana muitas vezes surgiu como melodia principal, embora amparada pelo "coral de vozes" de outros autores que se somaram. Entretanto, a própria especificidade do tema abordado, atravessado de referências à estética sonora da voz, e a particularidade de um método investigativo calcado na experiência pessoal, sugeriu a inclusão de um material sonoro harmônico ao texto escrito. Tratando de questões pertencentes ao mundo sensorial e perceptivo, o uso de recursos multimídia trouxe consideráveis contribuições para as discussões realizadas. Mais ainda, como se verá a seguir, o uso deste material tornou-se mesmo imprescindível do ponto de vista metodológico.

Durante a realização do mestrado, acumulei uma série de gravações relacionadas à interação sonora entre mãe e bebê com as quais, embora não abordado diretamente, foi estabelecido um diálogo permanente que pontuou minhas reflexões. Entre o material deste catálogo, havia vídeos e gravações caseiras de arquivo pessoal e público. Para os propósitos desta pesquisa, dei preferência às gravações audiovisuais do que as que consistiam apenas de áudio, por contemplarem outras interações entre o bebê e sua mãe (motricidade, olhar, expressão facial, etc.), que também acrescentam na compreensão dos efeitos da sonoridade na criança. Também foi dada preferência a vídeos de domínio

público, por facilitarem as exigências éticas quanto ao uso do material. Deste modo, todos os vídeos aqui apresentados foram retirados da internet e postados pelos próprios pais em um *site* aberto de grande popularidade[3].

Estas pequenas vinhetas audiovisuais surgirão no decorrer do texto, obedecendo como critério não uma ordem pré-definida, mas a pertinência para o tema que será abordado. Assim sendo, o leitor encontrará capítulos que não possuem vinhetas ao passo que em outros se concentram mais de uma. O uso destas não possui intenção de traduzir ou esgotar a totalidade dos fenômenos sonoros descritos. Do mesmo modo, tendo em vista a complexidade e a singularidade da relação sonora estabelecida por cada dupla mãe-bebê, a tentativa de interpretar ou "psicanalisar" estas vinhetas foi também considerada imprópria e fora dos propósitos da pesquisa. Não obstante, com o propósito de favorecer as discussões, quando apresentadas, as vinhetas serão acompanhadas de certos questionamentos. São questões que as circundam e que, emergindo de meu encontro com este material, repercutem assuntos sobre os quais a pesquisa se detém.

Até o momento da qualificação estas gravações não estavam incluídas e reconheço que possuía dúvidas sobre a validade de sua utilização. Meu receio principal era de que a apresentação deste material reduzisse a abrangência do fenômeno a casos específicos, de onde a necessidade então de serem demonstrados. Em outras palavras, como se os fenômenos abordados fossem algo excepcional, enquanto na realidade os considero profundamente corriqueiros e arraigados em nosso cotidiano[4]. Mais ainda,

---

[3] www.youtube.com

[4] Preocupação talvez semelhante à de Winnicott em não reduzir a idéia de objeto transicional ao ursinho de pelúcia ou recusar-se a oferecer demasiados exemplos clínicos, tamanha frequência com que se deparava com o fenômeno. (1971a, p.9)

temia que um material deste tipo pudesse fixar um modelo e dificultar o leitor de recordar e associar as situações descritas às suas próprias vivências.

A discussão ocorrida no exame de qualificação, entretanto, ajudou a esclarecer a inclusão destas vinhetas audiovisuais como algo indispensável. Ao contrário das minhas preocupações, este material poderia oferecer um corpo vivo às considerações teóricas feitas. Mais do que uma ilustração, este material serve também como uma sensibilização do leitor ao tema. Posiciona-se frente ao texto como um convite à percepção do mundo sonoro que nos circunda e ao reconhecimento dos fenômenos abordados em nossas experiências pessoais. Assumindo o pressuposto de que o leitor não necessariamente compartilhe de uma mesma sensibilidade estética, oferece então condições mais propícias à identificação destes fenômenos em seu cotidiano e biografia.

Já do ponto de vista metodológico, trata-se também de tornar visível (ou audível) outro aspecto pertencente ao chão de experiências, a partir do qual foram erguidas as considerações teóricas e clínicas aqui apresentadas. Estas vinhetas, reunidas no decorrer da presente pesquisa, representam, finalmente, o próprio substrato das experiências pessoais com a sonoridade que fundamentaram minha escolha e meu debruçar-se sobre o tema. Sua apresentação é também a tentativa de compartilhar com o leitor um material que, até então implícito no texto, sustentou meu interesse no decorrer desta dissertação. Assim, na tentativa de afastar-me de abstrações teóricas estéreis, espero que estas vinhetas possam dar carne aos pensamentos e emancipar do papel as vozes e os sons que busquei compreender e ressoar.

CAPÍTULO I – A FALA, A VOZ E SUA SONORIDADE

1- Aspectos culturais e históricos da sonoridade vocal

Aprendi a gostar mais das palavras pelo que elas

entoam do que pelo que elas informam.

(Manoel de Barros, 2003, p.viii)

A voz se encontra na origem do desenvolvimento humano. Assunto muito explorado pela psicolinguística, o papel da prosódia materna nos primeiros meses do recém-nascido tem interessado cada vez mais à psicanálise. A melodia vocal seria um dos primeiros laços da criança com seu ambiente e em especial, com a presença materna. Segundo Parlato-Oliveira (2004), "o bebê se familiariza com a língua materna e com suas características dinâmicas da voz em um processo de comunicação desde os últimos meses de vida intra-uterina", apresentando grande sensibilidade para reconhecer e diferenciar os fonemas desta língua desde seu nascimento. Antes de poder ver o rosto de sua mãe, o bebê escuta sua voz.

Estudos recentes de paleontologia chegaram à conclusão de que a voz dos primeiros homens, pelas restrições anatômicas do aparelho fonador, seria muito semelhante à lalação da criança lactente. Castarède (2004, p.18), tomando estes dados como referência, faz um paralelo entre o desenvolvimento da fala no bebê com o próprio processo de aquisição da fala durante a evolução humana. Segundo a autora, o bebê repete nos seus primeiros meses de vida todo o desenvolvimento da estrutura fisiológica que permite a vocalização (sistema fonador e configuração cerebral) chegando à sofisticação sonora da fala do homem moderno. Ainda nesta comparação, Castarède aponta para a origem melódica da voz em ambos os casos. A expressão musical (ritmo e afetividade) é anterior à codificação da linguagem. Desta forma, muito

antes da expressão de ideias e conceitos, a linguagem esteve sob domínio da vida afetiva.

Em seu *Ensaio sobre a origem das línguas* (escrito aproximadamente em 1759), Rousseau reconhece a origem da fala humana não nas necessidades físicas, mas nas paixões. Para as necessidades, o gesto seria muito mais eficiente e expressivo: "se fala aos olhos muito melhor do que aos ouvidos" (Rousseau, 1999, p.261). Seriam antes as paixões intensas e os impulsos afetivos os substratos originários da fala. Enfatizando-se seu aspecto melódico, ela estaria intimamente relacionada com a música: "Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhe arrancaram as primeiras vozes... eis por que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas." (idem, p.266). Rousseau conjectura a respeito desta "primeira linguagem", ou língua primordial, reafirmando nela a prevalência dos sentidos sobre o raciocínio. Sua sonoridade, por possuir poucas articulações e consoantes, seria muito próxima ao canto: "cantar-se-ia em lugar de falar." (idem, p.270).

Encontramos ideias semelhantes nos estudos helenísticos de Nietzsche. Sabe-se que no teatro grego, a fala (poesia) sempre esteve associada à música, ou seja, era cantada. Nas tragédias da Grécia Antiga não havia diferenciação entre poesia e música e ambas eram geralmente compostas pelo mesmo autor[5]. Nietzsche parte destas considerações sobre a tragédia grega para explicitar a passagem de um modo Dionisíaco para um modo Apolíneo na prevalência artística e cultural no ocidente. Em uma simplificação, a passagem da valorização de uma arte não-figurativa para uma

[5] Convém lembrar que no mundo grego antigo a gramática estava subordinada à música e o mesmo professor geralmente lecionava a ambas (Rousseau, 1999, p.304). Como também afirma Märtz:"Em uma cultura marcada pela oralidade, como esta atribuída aos gregos do séc.VIII AC, é impossível conceber voz e linguagem como instâncias separadas; a poesia se faz na voz do poeta, uma voz poderosa e mágica, posto que desde sempre marcada pelos desígnios das Musas." (1990, p.9)

figurativa. A relação entre canto e poesia estabelecida pelo filósofo pode ser também associada à fala humana, na qual Nietzsche coloca a sonoridade como o aspecto mais originário. Em suas palavras, “a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo” (2005, p.48). A fala humana, tal como afirmava Rousseau, inicialmente era canto. Também Merleau-Ponty compreende a questão do mesmo modo:

> *A forma inicial da linguagem seria, portanto, uma espécie de canto. Os seres humanos teriam cantado seus sentimentos antes de comunicarem seu pensamento. Assim como a escrita no começo foi pintura, também a linguagem no começo teria sido canto que, analisando-se, ter-se-ia tornado signo lingüístico; pelo exercício desse canto os homens teriam experimentado seu poder de expressão*. (2006, p.63).

As afirmações destes filósofos sobre a origem da fala e da linguagem em um plano filogenético encontram também ressonâncias no desenvolvimento individual do bebê humano. Como se guardasse em si a história da humanidade, o bebê repete seus passos na aquisição da linguagem e da fala, não apenas em sua estrutura fisiológica, mas também na primazia da sonoridade, cantando com seus balbucios, choramingos e repetições da inflexão melódica da fala de sua mãe e de outros ao seu redor.

Já de um ponto de vista histórico e social, poderíamos também mencionar a importância que a sonoridade e a entonação da voz possuíam em uma época anterior ao advento da escrita, ou seja, em uma sociedade oral. Na oralidade, a memória é o único recurso disponível pelo homem para reter e transmitir as informações. Assim, o uso de dramatizações, músicas e outros artifícios narrativos se tornaram imprescindíveis para que um relato tivesse maior chance de sobrevivência e perdurasse ao longo do tempo na memória individual e coletiva (Levy, 1995). É apenas com o crescimento da

alfabetização e com o surgimento da imprensa que a palavra falada vai perdendo seu valor de principal fonte de conhecimento para ser gradualmente substituída pela palavra escrita[6]. Mas não apenas a fala perde seu prestígio, também as nuances da voz são relegadas ao segundo plano. Afinal, em um mundo nos qual as trocas de informações são mediadas principalmente pela escrita (tendência, ao que parece, em franco crescimento, como demonstra a popularidade de recursos como email, msn, sms, twitter e outros do gênero), qual seria o lugar ocupado pela melodia vocal? Um estudo das compreensões do fenômeno vocal e do lugar ocupado na atualidade talvez nos dê algumas indicações a este respeito.

[6] Há uma cena curiosa na peça *Henrique VI* de Shakespeare (cena II, ato VII), na qual um grupo de homens se revolta contra representantes da cultura escrita, expressão do poder autoritário da lei em uma sociedade iletrada (a peça é escrita por volta de 1449), em que a palavra falada ainda tem peso e confiabilidade muito maior do que a escrita.

2- A apreensão técnica da voz própria

"respirar como exercício, falar como exercício,
cantar como exercício, sempre, até que o exercício
seja o cotidiano de todos esses e quem sabe
de muitos outros atos" (Märtz,1990, p.22)

As últimas décadas assistiram à proliferação da oferta e da demanda de serviços profissionais ligados à oratória e às técnicas vocais de um modo geral. Como aponta Karpf, "nunca até então tantos indivíduos tentaram alterar suas vozes através de tantos métodos diferentes." (2006, p.274, tradução livre). A partir dos anos 80 as técnicas de oratória, antes voltadas prioritariamente aos "profissionais da voz[7]", passaram a atingir também às expectativas do público geral (sobretudo o empresarial) e a ganhar um crescente espaço no mercado denominado "autodesenvolvimento".

Constituindo-se de uma adaptação dos fundamentos da oratória tradicional às necessidades atuais, estes serviços, frequentemente revestidos de um saber científico (ou pseudocientífico), têm como proposta principal o controle e a manipulação intencional dos elementos da fala. Entre os tópicos abordados encontram-se: vocabulário adequado, expressão corporal, dicção, e por fim, o timbre e a sonoridade da voz. Sob a insígnia do "como falar bem?", estas técnicas vocais advogam a utilização da "voz de maneira racional de modo a conquistar os efeitos desejados" (Carrasco, 2006). A melodia vocal, aspecto determinante do discurso, torna-se um instrumento a ser calculado e calibrado para atingir uma determinada finalidade. Tal objetivo pode ser alcançado pelo domínio pessoal, pela vontade, pela "aplicação de bons métodos e de esforço consciente" (Carrasco, 2006). Em última análise, esta ênfase na expressão sonora da voz é o

[7] Profissionais que utilizam a voz como principal instrumento de trabalho, como locutores, atores, professores, cantores, etc.

reconhecimento de que a voz não é mero veículo do enunciado, mas sim parte integrante da mensagem. O uso da impostação vocal deliberadamente decidida como um recurso persuasivo revela o impacto desta no sentido do discurso e seus efeitos no ouvinte.

As origens da oratória e da prática de técnicas vocais nos remetem novamente à Grécia antiga, sendo os primeiros registros datados do século V a.C. Teorizada e sistematizada pela Filosofia como um "conjunto de saberes essencialmente técnicos..." (Lopes, 1997, p.5), a oratória era também concebida em seu sentido estético como a "arte da palavra". Enquanto componente da retórica, desempenhava uma função primordial na vida pública da polis grega e em sua organização política, sustentada pelas assembléias e pelo poder da palavra falada. Em um contexto onde a habilidade comunicativa determinava as decisões e os rumos da polis, o domínio da oratória era ferramenta imprescindível. Demarcava inclusive a distinção entre atividades liberais (cidadãos livres) e atividades servis (servos), voltadas ao trabalho físico-muscular. Couberam aos Sofistas[8] as primeiras organizações do conhecimento adquirido até então e o ensino da arte do convencimento e da persuasão. Entretanto, é na obra de Aristóteles intitulada "Arte Retórica" (escrita por volta de 366 a.C) que se assentam as bases do ensino da oratória e que continuam a se fundamentar a maioria dos estudos da área realizados até hoje (Lopes, 1997, p.11).

Porém, se o uso técnico da fala não é um fenômeno recente, o modo como esta se configura na atualidade pode ser considerada como índice representativo de certas questões do contemporâneo. A procura das técnicas vocais não se restringe mais ao

[8] Grupo de mestres famosos pelo domínio da palavra e pela capacidade de persuasão, que viajavam de cidade em cidade oferecendo seus serviços. Tinham como proposta uma apreensão lógica e puramente técnica do discurso, independentemente das premissas argumentativas serem falsas ou verdadeiras.

indivíduo que discursa a grandes plateias: ela se estende à comunicação cotidiana e corriqueira das relações familiares, das amizades e colegas de trabalho. A ampliação e difusão da "fala técnica" das relações profissionais às relações interpessoais do cotidiano apresenta não só o novo lugar que esta ocupa no cotidiano, mas também uma concepção de voz predominante que revela uma das facetas fundamentais do mundo atual. Na perspectiva que coloca a fala sob o domínio da técnica encontra-se implícita uma noção da voz própria como um atributo pessoal plástico e maleável. Não mais um gesto espontâneo e não deliberado, construído pelas relações interpessoais e pelo encontro do indivíduo com o ambiente que o circunda, mas como "um potencial a ser desenvolvido pelo treino". Neste sentido, a voz é com frequência reduzida e desprovida de sua dimensão expressiva e constitutiva, tornando-se mero objeto a ser manipulado de acordo com uma determinada finalidade comunicativa. Seu lugar no cenário contemporâneo é caracterizado pela predominância da técnica em oposição à naturalidade e agir espontâneo. Assunto frequentemente abordado pelos autores que denunciam o mal-estar da atualidade, a ênfase na técnica e a despersonalização são apontadas como marcas características dos nossos tempos. Questão que se apresenta em diversos contextos, como por exemplo, na manipulação objetificante do próprio corpo, na impessoalidade nos relacionamentos interpessoais e na crescente força das correntes cientificistas que excluem por completo qualquer indício de subjetividade humana.

A voz na atualidade, assim como o corpo humano, é com frequência abordada pelo discurso especialista de modo objetificado e desvinculado da subjetividade que lhe atravessa. Ela se destaca do indivíduo para tornar-se seu instrumento, podendo então ser manipulada. Grande parte das técnicas vocais que compõe o mercado do "autodesenvolvimento" apresenta uma visão fragmentada da fala, sem levar em conta a complexidade do gesto vocal e seu contexto. Esta abordagem da voz encontra respaldo

em certa tendência da fonoaudiologia que prioriza aspectos orgânicos da produção vocal em detrimento de outros ou, quando não raramente, desconsiderando por completo sua dimensão social e psíquica. Tributária a uma visão de homem cindida entre o orgânico e o psíquico, esta vertente positivista da fonoaudiologia é solicitada para legitimar e endossar as técnicas vocais, imprimindo-lhes um valor científico. No entanto, vem crescendo o numero de pesquisas em fonoaudiologia que ampliam a noção de voz e que reconhecem a impossibilidade de dissociar a fala do sujeito falante, tanto no registro clínico (distúrbios da fala), quanto no registro estético. Junto aos aspectos linguísticos e fisiológico-anatômicos, também a subjetividade e a história do indivíduo falante exigem serem levadas em conta. Longe de uma transgressão dos limites de cada área, a inter-relação entre fonoaudiologia e psicanálise é um caminho profícuo que pode trazer grandes contribuições para ambas as partes.

É deste modo que Lopes apresenta a Fonoaudiologia Estética, meio caminho entre a oratória e a fonoaudiologia clínica, onde a noção de belo (ou do "falar bem") não é nunca pré-definida ou externa ao indivíduo. Neste sentido, diz Lopes, trabalha na direção "não do falante ideal, mas do falante possível" (1997, p.135). Esta noção de "falante ideal" traz consigo a ideia de uma padronização da fala e do que seria uma bela voz. O manuseio e a lapidação da voz não estariam apenas a serviço de uma comunicação premeditada: também guardariam o projeto de suprir as expectativas do outro e de si enquanto Ideal do Eu. Em suma, o indivíduo lança-se em busca de uma nova voz, uma nova versão de si mesmo que agrade seus ouvidos e os ouvidos alheios. Altera-se a voz, mas não as questões pessoais que encontravam nela suas expressões. Se a melodia vocal for compreendida como um veículo privilegiado para a expressão inconsciente, a fala técnica seria a aspiração de uma pura consciência e a negação do conflito. Regozijo do poder egóico, o controle intencional da melodia vocal reflete a

aspiração do completo domínio de si mesmo em um registro consciente. Em sua revisão crítica das pesquisas de voz e saúde vocal de professores na literatura fonoaudiológica, Gonzalez (2003) faz considerações semelhantes a respeito da predominância de concepções orgânicas da voz e de propostas clínicas centradas no conhecimento de como "falar corretamente":

> *É necessário notar que estes trabalhos estão pautados em uma concepção de 'sujeito da consciência', o qual teria todo domínio sobre seu corpo, ou seja, aprendendo conhecimentos teóricos, conseguiria transpô-los para prática, excluindo qualquer implicação do inconsciente.* (2003, p.7)

Entretanto, a voz e o corpo, irredutíveis ao registro consciente, se furtam sempre ao controle total e ao aprisionamento pela vontade. Independente do desejo onipotente do Eu, o inconsciente se faz presente em todo ato humano. Se não pelo conteúdo e pela modulação vocal, pelos gestos e postura corporal; se não por estes, pelo olhar e expressão facial. Enfim o controle completo de si é uma quimera que, embora continuamente anunciada e oferecida, é dificilmente realizável sem um árduo e desgastante esforço psíquico: deve-se abandonar a si mesmo para tornar-se personagem em cena. Em essência, a fala excessivamente técnica corresponde a um falseamento de si, uma versão inautêntica que busca excluir da melodia vocal qualquer intenção inconsciente que possa interferir no discurso manifesto. Nesta tentativa, produz o achatamento da fala, excluindo o paradoxo e as ambiguidades afetivas. Nesta impossibilidade de alcançar a tridimensionalidade, a fala perde sua capacidade de ser expressão do registro poético do humano.

Após tecermos algumas considerações sobre os aspectos históricos e culturais, reconhecendo em seguida a compreensão técnica que com frequência adquire na

atualidade, podemos agora aprofundar nossas reflexões sobre a voz e sua sonoridade situando-a também no contexto e na tradição psicanalítica.

3- Entre o som e o signo

"Compreendo a fúria em suas palavras

Mas não as palavras"

(Shakespeare, Otelo, ato IV, cena II)

A palavra é reconhecidamente o campo primordial e o terreno sobre o qual se assenta a teoria e a prática psicanalítica, denominada desde seu nascimento como a "cura pela fala". É inegável a presença viva da linguagem na obra de Freud e o estatuto que passa a ter na psicanálise francesa, em muito influenciada pelo estruturalismo. É através da análise do discurso que se dará o acesso e a recuperação do material inconsciente, seja pelo método de associação livre, interpretação do trabalho onírico, ou dos atos falhos. O discurso verbal, compreendido como articulação linear de significantes e significados, é considerado pela tradição psicanalítica como a principal organização simbólica do homem. E, embora a noção de "discurso" não se restrinja à linguagem verbal, é nela que encontramos grande parte dos trabalhos desenvolvidos na área.

Porém, se do discurso expresso muito se deteve a psicanálise na análise do sentido pela construção semântica e conceitual, pouca atenção foi dada à sonoridade ou melodia desta fala. Em outras palavras, ao enfatizar o aspecto *re-presentativo* do discurso, negligenciou-se seu caráter estético e *a-presentativo*. Se a fala humana abre possibilidade de ser compreendida como conjunto de significantes que remetem a significados, também pode ser compreendida em sua dimensão sensorial e estética, que não representa e sim apresenta a experiência de um mundo sensível originário. Sob esta

perspectiva, é devolvida ao sujeito do discurso sua condição ontológica fundamental, a corporeidade[9].

Podemos encontrar, portanto, no falar humano, dois termos que embora distintos, são intrínsecos e interdependentes entre si: voz e linguagem, som e signo. Se para a escuta analítica o "o que" se diz é fundamental, o "como" se diz é tanto quanto, visto que compõe integrado com o primeiro uma unidade de sentido. Ao restringir-se a apenas um dos termos desta unidade, perde-se a complexidade do discurso e suas múltiplas possibilidades de ser compreendido. Esta unidade de sentido é de ordem tal que, no discurso verbal, som e signo se encontram indissociáveis: se por um lado a expressão vocal necessita de uma estrutura linguística para ultrapassar a concepção de puro canto, também a linguagem sempre se realiza em um plano sonoro. Em seu artigo *Pondo em palavras e relatando a sexualidade*, Bollas reconhece o modo como a voz, "através do acento, tom, tensão, cadência e duração reúne significados complexos que contextualizam e alteram o significado estrito do significante" (1996, p.580). Trata-se em última análise do reconhecimento da importância fundamental que o "som" das palavras possui para a apreensão do discurso. Este reconhecimento, embora muitas vezes intuitivo na prática clínica, é raramente conceituado e incorporado no corpo teórico psicanalítico. Sensível a estas questões, Winnicott afirma:

> *Embora a psicanálise de temas pertinentes se baseie na verbalização, todo analista sabe que, junto ao conteúdo das interpretações, a atitude por trás da verbalização tem sua própria importância, e que esta atitude se reflete nas nuanças, no ritmo e em milhares de outras*

[9] Susanne Langer denomina de "símbolo não-discursivo" este que, ao invés de reenviar a uma experiência pregressa, funda, pela apresentação direta do objeto, uma nova experiência. (Langer, 2004, p.103)

> *formas que podemos comparar à variedade infinita da poesia.* (1968b, p.85)

De fato, a poesia é campo fecundo para comparações, campo onde o entrecruzamento de som e signo se revela de modo explícito. Em especial na poesia moderna e em alguns poemas concretos, a relação entre sonoridade e sentido adquire inclusive o papel principal de objeto da apreciação poética. Há no jogo e no brincar semântico que compõe certos poemas não só a apreensão destas duas dimensões, som e signo, mas justamente a abertura de um novo sentido através da própria sonoridade da palavra falada. Nestes, a compreensão do poema se realiza através da sua música, onde o leitor é posicionado como "instrumentista" principal, intérprete ativo que re-cria o poema durante sua leitura. É deste modo que o poema de Manuel Bandeira "Trem de Ferro" cria pelo som e ritmo das palavras "café com pão..." a imagem de uma locomotiva, tornando-se a própria espinha dorsal do poema.

Também na literatura, é somente através da melodia composta pelo leitor, com suas entonações e acentuações próprias, que se pode alcançar um sentido possível. É a música que emana do texto que nos seduz, mesmo quando nossa atenção se volta para a narrativa. Mais ainda, é a voz de nosso pensamento que ao ler, é embalada pelo ritmo, fraseado e sonoridade sugerida pelas palavras do autor, e se apropria delas de maneira singular. Como sugere Merleau-Ponty, "a leitura é um confronto entre os corpos gloriosos e impalpáveis de minha fala e da fala do autor." (2002, p.35). Deste modo, mesmo a palavra escrita não estaria imersa no silêncio, não haveria linguagem "muda". Toda leitura pode ser compreendida como uma recriação sonora individual, comparável a uma "composição musical" que nasce da palavra escrita. Marcel Proust, em uma passagem de *Em Busca do Tempo Perdido*, descreve de tal modo os momentos de leitura:

> *E assim eu lia, cantava interiormente sua prosa, muito mais* dolce *e mais* lento *talvez do que ela fora escrita, e a frase mais simples se dirigia a mim com uma comovida entonação.* (2006, p. 132)

Como afirma Rousseau, se a escrita é por excelência a transmissão de ideias, é apenas a fala de quem a lê que a recobre com o sentido específico do contexto em que se encontra: "... aquele que fala varia suas acepções pelos tons, determina-as como lhe apraz." (1999, p.277).

No campo musical propriamente dito, Hermeto Pascoal possui "experimentos sonoros" que em muito se aproximam destas discussões. Nas gravações incluídas aqui como vinhetas (Anexos 01 a 04), a música surge a partir da fala; na sequência, um discurso político de Fernando Collor, uma aula de natação com Fabíola Paschoal, uma poesia declamada pelo ator Mário Lago, e por fim, a narração de Osmar Santos de um jogo de futebol[10]. Com este material Hermeto tanto constrói harmonias subjacentes à melodia vocal, quanto "reconstrói" estas próprias melodias inerentes à fala, sobrepondo a elas seu instrumento. Afora o tom humorístico, típico de suas composições e do inusitado do projeto, estes experimentos nos convidam a pensar a noção de música e expandi-la às muitas sonoridades de nosso ambiente. Seu grande feito talvez seja, partindo do reconhecimento da sonoridade da voz, nos revelar um mundo musical em lugares que nem sempre detemos nossa atenção. Afinal, em última análise, não estaria Hermeto com estas experiências tornando explícita a musicalidade da fala humana junto à expressão verbal?

As reflexões sobre uma unidade de sentido composta por som e signo (e de como os termos se relacionam entre si) abrem caminhos para identificarmos dentro do

---

[10] Os anexos 01 a 03 foram lançados no álbum *Festa dos Deuses* (1992), e o anexo 04 no álbum *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (1984). Hermeto nomeia estes experimentos de o "som da alma".

discurso verbal seus momentos harmônicos e desarmônicos. Não raro na clínica psicanalítica, a incongruência entre um fato relatado e o modo como ele é feito causa estranhamento a uma escuta sensível tanto ao campo sonoro quanto ao significado verbal. Nestes casos a discrepância já constitui por si mesma um elemento importante na compreensão do discurso, trazendo indícios de possíveis conteúdos latentes ou conflitos inconscientes. Seguindo nesta direção, encontraríamos um "ato falho" ou "lapso verbal" (*versprechen*) que não se realiza exclusivamente pela palavra, mas também pela voz falante. A constatação destes conteúdos manifestos e latentes, tanto no discurso verbal quanto na sua sonoridade, nos permite reconhecer na fala a reunião de múltiplas mensagens em um mesmo segmento vocal.

Como afirma Bollas, "existem muitos modos sutis de expressar afeto, mas nenhum mais do que 'dentro' e 'através' da voz." (1996, p.582). Deste modo, a voz torna-se *lócus* propício na eclosão do inconsciente, seja sob a forma de um "ato falho sonoro" ou não. Mais além, a voz é talvez a transposição primordial da realidade psíquica dentro da fala. É ela que dá corpo e sentido ao significante que, como já dito, não pode prescindir de sua melodia para tornar-se discurso. Sándor Ferenczi possui um artigo muito interessante intitulado *Anomalias psicogênicas da fonação* (1915), onde se depara com questões semelhantes. Ferenczi relata dois casos clínicos em que identifica mudanças bruscas na voz do paciente. Sobre o primeiro, um jovem de 24 anos, escreve:

> *"O que me incitou, porém, a publicá-lo foi um curioso sintoma apresentado pelo paciente. Este tinha* duas vozes*: uma aguda de soprano e outra de barítono, relativamente normal. Sua laringe não mostrava qualquer anomalia externa ou interna (...). Não tardei em observar que o paciente só utilizava sua voz de barítono quando estava sério e objetivamente absorvido num assunto; mas assim que*

> *queria, na transferência, mostrar-me inconscientemente sua garridice, ou agradar-me, ou seja, quando o efeito de suas palavras preocupava-o mais do que seu conteúdo, punha-se a falar com sua voz feminina"* (Ferenczi, 1992, p.176)

E logo em seguida, um segundo caso semelhante, de um rapaz de 17 anos trazido pela mãe com a queixa de possuir uma voz insuportável:

> *"Este paciente também tinha* dois timbres de voz*: falava, em geral, numa voz de falsete um pouco rouca, e só quando lhe perguntei se podia falar de outro modo é que emitiu uma* voz de baixo *tão profunda que tive realmente um sobressalto"* (idem, p.177).

Embora o autor faça usos destes casos clínicos para discutir suas hipóteses sobre o homoerotismo e a fixação incestuosa na figura materna, salta à vista do leitor o espanto de Ferenczi frente à plasticidade da voz e à sua capacidade de traduzir sonoramente o inconsciente. O que observamos com estes exemplos é como, longe de ser um invólucro ou mero veículo da palavra, a sonoridade da voz humana carrega em si mesma um sentido imanente. Há sempre concomitante à comunicação verbal outra não-verbal (sonora).

Partindo destas considerações poderemos a seguir explorar a voz e os fenômenos sonoros sob uma perspectiva psicanalítica, reconhecendo seu papel na constituição do *self* e suas eventuais decorrências para a prática clínica. Entretanto, antes de abordarmos diretamente o campo sonoro no desenvolvimento humano, são necessárias ainda algumas considerações a respeito da comunicação e da não-comunicação. Elas serão o horizonte e o pano de fundo sob o qual se projetarão as elaborações posteriores. Compreendida neste registro, tal compreensão da comunicação coloca-se como um dos alicerces que sustentam as questões sonoras aqui descritas.

CAPÍTULO II – FENÔMENOS SONOROS NO DESENVOLVIMENTO HUMANO

1 – Comunicação explícita e não-explícita

"É tudo uma coisa só: o cuidado que a mãe toma com o bebê, e a alimentação periódica que se desenvolve como se fosse um meio de comunicação entre ambos – uma canção sem palavras." (Winnicott, [1957], p.69)

O tema da comunicação e de seu oposto, o mutismo, é frequentemente abordado pela psicanálise a partir das relações interpessoais. A noção de comunicação que subjaz é a de um emissor que expressa a si mesmo e cuja mensagem é recebida por um outro. Para tanto, tem-se como pressuposição ao mesmo tempo um Eu integrado (emissor) e a distinção e o delineamento definido de um "não-eu" (receptor). Porém, segundo a teoria proposta por Winnicott estas duas condições não são dadas a priori. Pelo contrário, são conquistas que ocorrem dentro do processo maturacional e que podem, aliás, nunca vir a ocorrer de maneira completa e satisfatória. Mesmo assim, apesar de o estabelecimento de um Eu integrado acontecer em um estágio posterior do desenvolvimento humano, um movimento de interação com a mãe é inegável e pode ser encontrado no comportamento do bebê desde o seu nascimento. Desta forma, na sua compreensão do fenômeno da comunicação dentro do processo maturacional, Winnicott o situa não apenas no estágio das relações objetais, mas também anterior a este, nos fundamentos constitutivos do ser humano. Comunicar-se é não só inerente à experiência de estar vivo, mas uma condição existencial. Antes mesmo de um ato intencional, trata-se de uma situação originária sempre presente no horizonte humano. Compreendida sob este ponto de vista, a comunicação independe da aquisição de uma linguagem verbal. É, inclusive, própria condição para que esta verbalização possa vir a adquirir sentido: o verbal se sustenta no não-verbal, tal como a palavra se assenta sob o silêncio. O que as considerações de Winnicott sobre a comunicação e não-comunicação nos ofertam é justamente esta

possibilidade de compreendê-la antes como condição humana do que como um ato mental ou psíquico.

1.1 Comunicação e relação de objeto

Na teoria winnicottiana há uma congruência entre os estágios do desenvolvimento maturacional e a aquisição dos diferentes modos de comunicação. Da percepção subjetiva do objeto à sua percepção objetiva, assim como da dependência absoluta à dependência relativa, a comunicação participa e se manifesta conforme o estágio a ser vivido. No artigo *Comunicação e falta de comunicação levando ao estudo de certos opostos* (1963a), Winnicott assinala primeiramente dois modos de comunicação fundamentais: a comunicação não-explícita e a comunicação explícita.

A comunicação não-explícita diz respeito àquela que sucede desde os primórdios da vida humana, anterior à noção de eu e de não-eu e, portanto, anterior às relações objetais. Dentro da experiência de ilusão onipotente em que, do ponto de vista do bebê, não há externalidade e o mundo é povoado por objetos subjetivos, a noção de comunicação como "expressão" ou a mera necessidade de que esta ocorra é incoerente. Neste estágio, a comunicação ocorre pela simples continuidade de si, permanecendo vivo e em desenvolvimento dentro do processo maturacional. O elemento que sustenta e torna possível esta comunicação é a experiência de confiança que a criança adquire no ambiente (ou mãe-ambiente). Em ordem inversa, o que é comunicado pelo bebê na continuidade da sua existência é este próprio sentimento de confiança.

Comunicar, neste sentido, é o movimento de mútua adaptação que define a interação mãe-bebê desde seu princípio. Esta concepção de comunicação também se encontra implícita no artigo *A amamentação como forma de comunicação* (1968a). Através da discussão sobre as particularidades da amamentação via seio e via

mamadeira, Winnicott revela a profundidade da interação mãe-bebê em uma situação que transcende mesmo a própria questão da alimentação. É no cuidado silencioso dos momentos de quietude que se estabelece a comunicação não-explícita, a qual servirá de fundamento para toda comunicação posterior.

O segundo modo de comunicação descrito por Winnicott, a comunicação explícita, diz respeito às relações objetais propriamente ditas. Caso a experiência de onipotência e a comunicação não-explícita tenham sido estabelecidas de maneira satisfatória, o bebê poderá em seguida ser perturbado por uma crescente desadaptação do ambiente às suas necessidades. Gradualmente, e de acordo com o aumento da capacidade de tolerância do bebê, as pequenas falhas ambientais surgem com maior frequência e intensidade. As falhas ocorridas neste contexto possuem também um valor constitutivo, pois conduzem ao reposicionamento da percepção de objeto pela criança. A partir destas recorrentes frustrações, a realidade objetiva passa a se fazer presente como mundo externo para o bebê, na medida em que o objeto subjetivo não mais "obedece" ao seu gesto. Desta maneira, passa a ser delineada na percepção do bebê certa independência do objeto frente ao seu gesto criativo, surgindo como um objeto "não-eu", objeto objetivamente percebido.

Porém, dizer que a comunicação explícita e a necessidade deste modo de se comunicar acontecem a partir da falha ambiental não significa dizer que a adaptação à realidade compartilhada se impõe a partir da exterioridade através da frustração. Ao contrario, é apenas a partir da criação subjetiva do mundo que o acesso à realidade objetiva se torna possível. A frustração advinda das falhas ambientais só possui valor positivo, isto é, só reposiciona a localização do objeto, caso a ilusão onipotente tenha previamente tomado seu lugar: "um objeto bom não é bom para o lactente a menos que seja criado por este." (1963a, p.165). A frustração anterior a este estágio é na verdade

privação e é vivida pelo bebê como agonia impensável. Do ponto de vista comunicativo convém repetir que é a interação e o cuidado silencioso entre a mãe e seu bebê que o possibilita usufruir de uma comunicação explícita de maneira prazerosa.

Outro aspecto da aquisição da percepção objetiva é o papel da agressividade, que será abordada mais detidamente em um momento posterior. Nas palavras de Winnicott: "as falhas na adaptação são proveitosas quando o lactente pode odiar o objeto, isto é, quando pode reter a ideia do objeto como potencialmente satisfatório ao mesmo tempo em que reconhece essa sua falha em assim proceder." (1963a, p.165). É a sobrevivência do objeto frente à destrutividade do bebê que lhe revela os limites da onipotência e outorga o estatuto de uma realidade concreta e externa. Neste caso, faz mais sentido falar em mundo repudiado do que mundo externo, visto que o primeiro indica a conquista da externalidade pelo indivíduo, ao invés da imposição do mundo externo sugerida pelo segundo.

Retomando, a comunicação não-explícita não é objetal: a mãe é reconhecida pelo bebê não como objeto, mas como presença e cuidado. É apenas a partir do momento em que a aquisição da percepção objetiva do mundo e a diferenciação entre um *self* integrado e um não-eu se estabelece, que se faz necessária uma comunicação explícita e objetal. Este modo de comunicação pode ser concebido a partir das diferentes formas de expressão e de linguagem, sejam estas verbais ou não-verbais. Simultâneo ao surgimento desta comunicação está o seu oposto (mutismo ou não-comunicação). Como será abordado posteriormente, a fala e o silêncio se encontram indissociáveis.

1.2 Comunicação e relação de dependência

Ao descrever a comunicação inicial (não-explícita) entre a díade mãe-bebê, Winnicott (1968b) enfatiza a impossibilidade de tomá-la como comunicação

“inconsciente”. O termo apenas faria sentido para a mãe, visto que para o bebê ainda não existiriam as noções de consciente, inconsciente ou mesmo *self*. O que existe a princípio são experiências corporais junto a tendências inatas que se direcionam ao desenvolvimento e integração de um *self*. Em outras palavras, O soma através do qual, a partir das elaborações imaginativas, a psique irá se formar. Porém, isso não acontece por si só. As tendências inatas só conduzem ao desenvolvimento e estabelecimento do *self*, caso a criança encontrar ao seu redor um ambiente adaptativo e facilitador. Como afirma Winnicott, “não podemos descrever o bebê sem descrevermos o meio ambiente”. (1969a, p.197)

Até o momento a comunicação foi situada dentro do percurso de desenvolvimento das relações objetais. Agora, tendo em vista a importância do ambiente adaptativo, ela o será também dentro das relações de dependência.

O que sustenta e possibilita o desenvolvimento humano é a vivência do bebê de uma continuidade no tempo: continuar sendo (*going-on-being*), sem demasiadas rupturas, provocadas pela ausência da mãe-ambiente ou pelo excesso de sua presença. O ritmo e a frequência na rotina dos cuidados e dos encontros maternos proporcionam uma continuidade temporal estável que permite ao bebê reunir experiências distintas em uma unidade de si mesmo. A estas situações Winnicott utiliza o termo *holding*, incluindo toda a sustentação física e psíquica decorrente do contato da mãe com seu bebê. Da mesma forma, as comunicações não-explícitas iniciais ocorrem sempre tendo como pano de fundo o *holding* materno. A sensação de segurança e a confiabilidade proporcionada pelo colo e pelo manejo são condições primárias para o estabelecimento deste modo de comunicação. Será através desta confiabilidade que o bebê encontrará a continuidade entre as experiências vividas, facilitando assim a integração destas em uma totalidade de *self*. Porém, a experiência de confiabilidade não apenas é condição para as

comunicações iniciais, como também é justamente aquilo que é comunicado entre a díade. Pelo *holding*, a mãe comunica ao bebê que é confiável; ao ponto que o bebê, pela simples continuidade de existir e pelo seu desenvolvimento, exprime sua confiança nesta mãe-ambiente.

Retomando o trajeto percorrido pelos modos de comunicação (não-explícita para explícita), observa-se que a congruência com o desenvolvimento maturacional também se manifesta nos estágios de dependência. A *dependência absoluta* inicial é marcada pela comunicação não-explícita, enquanto seu desenvolvimento para uma comunicação explícita se situa no estágio posterior de *dependência relativa*, sempre direcionada para uma *independência* ou autonomia jamais inteiramente alcançada. A noção de dependência absoluta diz respeito à maneira como o ambiente, por ser propriamente uma parte do bebê (percepção subjetiva), possui uma importância fundamental no seu desenvolvimento.

O estágio de dependência absoluta, no qual se localizam as primeiras experiências de comunicação não-explícita, consiste em um momento em que o recém nascido não possui consciência alguma de suas necessidades e dos cuidados maternos, estando completamente sujeito à capacidade adaptativa da mãe. A propósito desta capacidade, Winnicott propõe o conceito de *preocupação materna primária*, descrevendo um estado temporário sofrido por todas as mulheres entre o final da gravidez e semanas após o nascimento. Segundo o autor, trata-se de uma condição psíquica muito próxima a um distúrbio psicótico, não fosse a circunstância precisa da gravidez e seu total desaparecimento posterior. Nesta condição, a mãe possui uma completa identificação e devoção às necessidades do bebê e uma alta sensibilidade para reconhecê-las (ao mesmo tempo em que mantêm sua própria identidade, exceto em casos patológicos) É no contexto desta *preocupação materna primária* que serão

colocadas em marcha as tendências inatas do desenvolvimento maturacional, bem como as experiências já mencionadas de confiabilidade e continuidade através do *holding*. No que concerne à comunicação, Winnicott atenta para a importância deste estado de devoção: "existe comunicação, ou não, dependendo do fato de a mãe ser ou não capaz de se identificar com o bebê e de saber o que significa a necessidade, antes que necessidades específicas se manifestem." (1968b, p.95)

Sendo assim, o reconhecimento das necessidades do bebê, antes mesmo que estas se configurem em um gesto, é um dos modos pelo qual a mãe se comunica. Comunica sua confiabilidade e, pela oferta do fenômeno de ilusão onipotente, assegura a criatividade originária da criança. Após o estabelecimento desta situação de confiança absoluta na mãe-ambiente, o gesto do bebê passa a acontecer naturalmente em um movimento de comunicação deliberada. Como já foi dito anteriormente, se a comunicação não-explícita houver acontecido de maneira satisfatória, a criança poderá seguir o desenvolvimento de outras formas de comunicação explícitas (verbais ou não-verbais). Porém, a impossibilidade de reconhecimento e a não satisfação da necessidade que antecede o gesto, ocorrida na ausência da *preocupação materna primária*, resulta em uma agonia impensável e na distorção do processo do desenvolvimento infantil. Como afirma Winnicott, "é nestes primeiros estágios de comunicação entre o bebê e a mãe que esta última está assentando as bases da futura saúde mental do bebê" (1968b, p.90). Aos distúrbios de comunicação neste estágio de dependência absoluta estão intimamente associados os casos limítrofes e os transtornos psicóticos e esquizóides.

Do ponto de vista do bebê, não há conhecimento algum da comunicação, ele "não ouve ou registra a comunicação, mas apenas os efeitos da confiabilidade; é algo que se registra no decorrer do desenvolvimento" (1968b, p.87). A comunicação não-explícita inicial é, sobretudo, silenciosa. Ela é da ordem do corpo, e sua linguagem se

traduz pela experiência de mutualidade. É apenas pelos efeitos da falta de confiabilidade que o bebê toma conhecimento da comunicação: é em seu fracasso que a comunicação se torna ruidosa. Em outras palavras, neste modo de comunicação específico a confiabilidade se faz no silêncio. O som, por sua vez, indicaria uma reação defensiva frente a uma experiência de agonia impensável ou de um ambiente intrusivo.

O aspecto corpóreo da comunicação silenciosa pode ser sintetizado e reunido pelo colo e pelos movimentos de embalo do bebê. Nestes, manifesta-se plenamente a mútua adaptação dos ritmos corporais entre o bebê e sua mãe (respiração, batimento cardíaco, etc.), em uma reciprocidade física que simboliza o acolhimento e a confiabilidade. Tal reciprocidade física frequentemente acontece como uma interação prazerosa, atravessada pelo brincar, dentro do que um dia se tornará espaço potencial.

Outro aspecto da comunicação silenciosa surge através da função especular do rosto e da voz materna, tema que também será abordado em um momento posterior. Ao encontrar sua imagem e voz no rosto e na fala materna, o bebê faz uso destas como um protótipo de espelho, reconhecendo seu lugar na subjetividade da mãe. Por outro lado, a condição de devoção materna transforma as necessidades do bebê em comunicação. Um sentido passa a se fazer presente, no lugar onde antes havia apenas reflexos involuntários e reações fisiológicas. É através deste corpo materno como espelho, que o bebê torna-se ser comunicante.

Winnicott apresenta uma interessante ilustração de comunicação inicial durante a alimentação. Ele identifica no bebê certos movimentos de interação com a mãe no sentido de alimentá-la, colocando a mão na sua boca. “O bebê dá de comer e a experiência dele inclui a ideia de que a mãe sabe o que é ser alimentada” (1969, p.198). Tomando esta imagem como um protótipo de comunicação, observa-se a forte presença

da mutualidade, a qual não se refere à alimentação em si, mas à capacidade materna em se identificar e se adaptar ao bebê.

Porém, como já dito no início deste capítulo, a comunicação não-explícita não se encerra na primeira infância. Caso tenha se estabelecido de maneira satisfatória, seus efeitos e seu valor permanecem pela vida adulta como representantes de realidade e autenticidade. O silêncio diz mais do que qualquer palavra...

2 – Os silêncios e o silenciar-se

"O silêncio tem muitas belezas,

das quais as duas primeiras e mais

importante são ouvir e ser ouvido"

(Plutarco, 2008, p.12)

No artigo citado anteriormente, Winnicott (1963a) descreve dois opostos possíveis à comunicação: a não-comunicação simples e a não-comunicação ativa ou reativa. A não-comunicação simples é aquela próxima ao repouso; transita entre a comunicação e o silêncio naturalmente. Este silêncio "tranquilo" é semelhante ao descanso e implica, naturalmente, em uma relação de profunda intimidade com o interlocutor. Sua gênese pode ser encontrada diretamente no sentimento de confiança que marca a comunicação não-explícita. É este o silêncio que caracteriza a experiência de "estar só junto a alguém".

O outro oposto da comunicação descrito por Winnicott é a não-comunicação ativa ou reativa. Para que esta seja compreendida é necessária a suposição de que o bom andamento dos processos maturacionais, conforme descrito até agora, tenha sofrido uma ruptura significativa e a falha ambiental tenha sido maior do que a capacidade do bebê suportá-la. O resultado é o desenvolvimento de uma cisão (*split*) nas relações objetais que passam a ocorrer entre um falso *self* ou entre um *self* verdadeiro. Frente a uma noção de externalidade não adquirida pela experiência, mas sim imposta pelo ambiente, o bebê tem como recurso defensivo o relacionamento do tipo falso *self*. A comunicação do bebê com o mundo objetivo passa a acontecer a partir deste vértice, de onde provém a sensação de esta não ser uma comunicação real e significativa. Ao mesmo tempo, há a preservação de um *self* verdadeiro, que passa a se comunicar apenas com objetos

subjetivos. Esta comunicação silenciosa ou secreta proporciona ao bebê a experiência de sentir-se real e singular. Assim como no fenômeno de ilusão onipotente, este sentimento de realidade provém do modo como o ambiente ao redor é criado pelo bebê, a partir do seu próprio gesto.

Entretanto, também no desenvolvimento dito "sadio" pode ser encontrada uma estrutura semelhante a esta cisão descrita, típica da esquizofrenia. Nas palavras de Winnicott,

> *Estou pressupondo que normalmente (maturo, isto é, no que concerne ao desenvolvimento das relações objetais) nas pessoas há uma necessidade de algo que corresponda ao estado da pessoa* split *na qual uma parte do* split *se comunica silenciosamente com objetos subjetivos.* (1963a, p.168)

Persiste, mesmo sob o estatuto de "normalidade", a ideia de que a comunicação com outrem pode facilmente se associar a uma relação falso *self*, enquanto que a comunicação silenciosa é sempre mais profunda e significativa. Estas duas comunicações se encontram frequentemente em um equilíbrio, onde o sentir-se real da comunicação silenciosa sobrevêm periodicamente ao contato com o mundo da realidade compartilhada. Desta forma, torna-se necessário uma compressão do mutismo que ultrapasse a medida do patológico, e o recoloque como ponto fundamental no estabelecimento do sentido de realidade.

A não-comunicação ativa pode ser compreendida sob dois registros. No caso em que o contato com o mundo externo convida sempre a uma relação falso *self* (e em um consequente empobrecimento de si), a comunicação torna-se cúmplice e negação da própria autenticidade. O mutismo acontece aqui como recusa desta relação falso *self*, ao

mesmo tempo em que é a espera e o anseio de uma comunicação viva e significativa. Quando não há palavras para descrever, resta o silêncio.

No entanto, há um outro mutismo, proveniente de uma organização defensiva que tem por objetivo proteger o *self* verdadeiro frente à ameaça de um ambiente invasor. No artigo em questão Winnicott afirma:

> *Sugiro que normalmente há um núcleo da personalidade que corresponde ao eu verdadeiro da personalidade* split*; sugiro que este núcleo nunca se comunica com o mundo dos objetos percebidos, e que a pessoa percebe que não deve nunca se comunicar com, ou ser influenciado pela realidade externa... No centro de cada pessoa há um elemento não-comunicável, e isto é sagrado e merece muito ser preservado.* (1963a, p.170)

O mutismo aparece aqui como um modo de evitar a violação deste centro incomunicável por uma externalidade que se impõe à força. O ambiente intrusivo é aquele que não se adapta ao bebê, mas pelo contrário, força-o a adaptar a si. Neste sentido, o gesto criativo não encontra oportunidade e o bebê se torna submisso ao ambiente. Esta onipresença e o atravessamento do si mesmo pelo mundo externo conduzem à impossibilidade da criança possuir uma área de intimidade e privacidade não compartilhada com ninguém, ter a experiência do recolhimento ou fazer uso de um segredo. O “não falar”, neste caso, assegura e preserva um espaço íntimo.

A fantasia frequentemente associada à comunicação explícita, ser “devorado pelo outro”, talvez encontre aqui suas origens. Ser devorado é ser transparente à presença do outro, ter o núcleo do *self* encontrado e alterado por influência externa. Porém, junto à angustia de sentir-se invadido, devorado pelo outro, há o horror de jamais ser encontrado. Conforme a afirmação de Winnicott que reencontramos nas

brincadeiras infantis (a exemplo do “pique esconde”), “é uma alegria estar escondido, mas um desastre não ser achado” (1963a, p.169). Como já dito, no retraimento do mutismo também está contido o desejo de ser achado, verdadeiramente encontrado. Permanece no silêncio a esperança de uma comunicação efetiva.

No esforço de situar o tema da comunicação dentro das concepções winnicottianas da constituição do si mesmo e da apreensão da realidade, torna-se necessário também introduzi-lo na área intermediária da experiência. A comunicação, assim como ocorre nos registros da realidade subjetiva e objetiva, também se faz no registro transicional. Enquanto a comunicação com objetos subjetivos é uma autocomunicação silenciosa e a comunicação com objetos objetivos se direciona a outrem (“não-eu”) através dos diversos meios expressivos, a comunicação intermediária concilia as duas posições anteriores. No brincar e nas atividades culturais em geral (artísticas, religiosas e científicas) coexistem lado a lado a necessidade e o prazer de se comunicar, tanto quanto a igual necessidade de não ser encontrado. De modo ainda mais explícito na comunicação e no fazer artístico, se coloca ao indivíduo a necessidade de se revelar e ocultar-se ao mesmo tempo. Este é outro exemplo do paradoxo inerente à transicionalidade e ao viver humano, sobre o qual circundam as proposições winnicottianas.

2.1 Comunicação *falso self*

Fazendo um caminho inverso, também a comunicação surge da não-comunicação. Em outras palavras, a fala emerge do silêncio. A passagem entre os dois pode ocorrer como uma transição natural, partindo da não-comunicação simples enquanto repouso conforme descrita anteriormente. Por outro lado, a comunicação pode também surgir como negação e impossibilidade do silêncio. Esta forma de

comunicação, própria a uma posição falso *self*, é a busca incessante de manter-se vivo diante da aniquilação de um silêncio vivido como ameaça. A angústia provocada pelo silêncio é contornada pelo "tagarelar", pela fala que oculta a impossibilidade de estar só junto a alguém. Paradoxalmente, na medida em que oculta o si mesmo verdadeiro, "tagarelar" também é uma maneira de se calar.

Retomando as considerações feitas no início do capítulo, a fala inautêntica poderia ser compreendida como impossibilidade do estabelecimento de uma comunicação não-explícita. É possível, portanto, aproximá-la aos fenômenos de hiperatividade, marcados por uma constante ansiedade e inquietude vivida pelo não estabelecimento de um cuidado silencioso satisfatório na primitiva interação mãe-bebê. Ou seja, a ausência do sentimento de confiança na relação do bebê com a mãe-ambiente, assim como a falha na experiência de mutualidade, faz do silêncio um lugar de agonias impensáveis, queda em um abismo sem fim. O "tagarelar" é o passo de um equilibrista no tênue fio que atravessa este abismo.

É no contexto desta comunicação reativa ao silêncio, negação da não-comunicação, que Winnicott adverte como "um período de silêncio pode ser a contribuição mais positiva que o paciente pode fazer, e o analista fica então envolvido num jogo de espera." (1963a, p.171). Compreender o silêncio como meio para ultrapassar a fala inautêntica é revelar-lhe um papel constitutivo na comunicação (trata-se aqui do silêncio como não-comunicação positiva, e não como fracasso da comunicação). O não-falar, neste sentido, faz referência à conquista de uma comunicação não-explícita na interação primordial mãe-bebê.

No caso clínico relatado por Winnicott em *Duas notas sobre o uso do silêncio* (1963b), o silêncio possui a mesma função regressiva descrita anteriormente. Nele a paciente, cujo histórico revelava constantes interrupções na experiência mãe-bebê por

um pai extremamente excitável, toma o silêncio do analista como uma conquista pessoal. O não-falar e, principalmente, o não-interpretar do analista facilitaria neste caso sua percepção como objeto subjetivo pela paciente. A experiência de onipotência infantil que não pôde ser vivida é reatualizada pela situação transferencial. Segundo o próprio autor, "a base do tratamento, atualmente, é o meu silêncio" (1963b, p.66). Winnicott identifica este silêncio como uma demanda da paciente, que por sua vez o sente como se fosse obra sua. Ao sustentar o silêncio mesmo nas complicações que o não-falar acarreta, tem-se de maneira explícita o papel do analista de se colocar ao uso e à disposição das necessidades da paciente. O excesso de fala ou de interpretações seria invasivo e possuiria a mesma qualidade das interrupções paternas vividas anteriormente. Manter-se em uma espera atenta permite que o próprio paciente faça a interpretação necessária. Neste sentido, a espera do analista é o reconhecimento do tempo próprio e da singularidade do paciente e a própria disponibilidade para o acolhimento do seu gesto. A situação analítica, portanto, torna-se o ambiente humano onde a comunicação e a não-comunicação podem manifestar-se essencialmente em seus aspectos constitutivos do si mesmo.

Ao falar sobre o silêncio do analista tornam-se imprescindíveis algumas considerações sobre o lugar da interpretação para Winnicott, na medida em que este abarca também o não-falar do analista. As diferenças de sua compreensão do interpretar analítico para o modo predominante como este era realizado pela psicanálise, são também reflexos das diferentes concepções de homem e de mundo implícitas a cada teoria. Ao tomar a experiência constitutiva como o horizonte fundamental da clínica, Winnicott se afasta da compreensão tradicional de que o objetivo último da situação analítica seria a transformação psíquica ou o reposicionamento da subjetividade do paciente. Neste caso, a interpretação abandona a função de "tornar consciente os

conteúdos inconscientes" para tornar-se, através do vínculo transferencial, uma oferta para que as vivências que o paciente demanda possam ocorrer. Mais do que revelar conteúdos recalcados, a interpretação visa restabelecer os processos integrativos do *self*. Sendo assim, a situação clínica, enquanto "ambiente facilitador", é lugar que promove condições para situações constitutivas que até então não puderam ocorrer.

O gesto interpretativo do analista (o qual inclui tanto manifestações verbais quanto não-verbais) se aproxima do conceito de apresentação de objeto, na medida em que leva em consideração o tempo próprio do paciente e vai sempre ao encontro com sua necessidade. Desta maneira, a interpretação se afasta do mero "insight" compreensivo do analista, visto que um objeto não é bom a menos que tenha sido criado pelo paciente. Em outras palavras, é a temporalidade do paciente e não a do analista que se encontra no centro do processo analítico. Como demonstra o caso clínico anteriormente citado, a espera de Winnicott revela a importância de que o gesto espontâneo e a interpretação sejam próprios do paciente e da apropriação do seu viver criativo. A intervenção ou gesto interpretativo de Winnicott, realizado pelo uso do silêncio, tornou-se condição fundamental para que uma experiência constitutiva pudesse ser estabelecida no determinado contexto.

Assim como não há um único silêncio, mas sim múltiplos "silêncios", também esta pluralidade se aplica às inúmeras situações em que podem surgir dentro do processo analítico. André Green ressalta a importância do silêncio na análise não poder ser compreendido fora do contexto em que emerge: "silêncio de qual analista, atrás de qual analisando, em qual sessão e em qual fase da análise?" (1979, p.15). Deste modo, o que foi apresentado nestas breves considerações não é mais que uma das possibilidades do silêncio se apresentar na situação clínica. Os limites impostos pela circunscrição do tema deste presente estudo sugerem, entretanto, este pequeno recorte.

3 - Agressividade e destrutividade através do choro

O tema da agressividade atravessa, direta ou indiretamente, grande parte da obra de Winnicott. Conforme o tema ressurge em seus artigos, passa adquirir novas formas e abordagens que se fundem ao plano geral do seu pensamento; o desenvolvimento do tema reflete o próprio amadurecimento das concepções winnicottianas. Entre o primeiro artigo que o aborda diretamente, *Aggression* (1939), e um dos escritos finais do autor, *The use of an object and relating through identifications* (1969), encontra-se um percurso no qual a contribuição de Winnicott passa a distanciar-se da visão canônica da psicanálise e adquirir contornos cada vez mais originais. No artigo *Aggression* a influência de Melanie Klein é ainda marcadamente visível, muito embora Winnicott já apresente uma leitura própria da teoria kleiniana. É, porém, no artigo *Aggression in relation to emotional development* (1950-54) que o autor expõe pela primeira vez de maneira mais detida suas formulações sobre o tema da agressividade, e que serão desenvolvidas e revistas até o fim de sua vida. Segundo Adam Phillips, "seria através de sua compreensão da agressão que Winnicott finalmente se separaria de Melanie Klein." (2006, p.152).

Uma exposição detalhada do papel da agressividade no desenvolvimento humano é algo que pela sua complexidade ultrapassa a proposta deste capítulo. Suas qualidades e propósitos modificam-se no decorrer do desenvolvimento infantil, apresentando novas problemáticas em cada estágio do processo maturacional. Como nosso interesse se volta ao plano sonoro, o artigo intitulado *Porque choram os bebês?* (1957) nos servirá de contraponto para situarmos sonoramente algumas questões da teoria winnicottiana. Neste artigo, transcrição de uma palestra radiofônica destinada às mães, Winnicott propõe a classificação de quatro tipos distintos de choro: satisfação,

dor, raiva e pesar. Embora reconheça inúmeras causas para o choro infantil, o autor apresenta estas quatro possibilidades como formas que contemplam grande parte do chorar na primeira infância. A seguir, tentaremos encontrar na sua descrição dos tipos de choro ressonâncias do modo como o autor concebe o valor da agressividade no desenvolvimento humano. Deteremo-nos em apenas três tipos de choro, por considerar que estes se prestariam mais facilmente a tal aproximação[11].

3.1 A agressividade primária e o choro de satisfação

Ao investigar as raízes da agressão, Winnicott se depara com um momento do processo maturacional em que a noção de destrutividade, tal como era considerada pela psicanálise da época, ainda não poderia ser aplicada na descrição no comportamento da criança. Inicialmente, o segurar da mão do bebê, as atividades de mastigação e seus movimentos em geral não possuem intenção destrutiva; são antes de tudo expressões da excitabilidade do corpo e do uso da musculatura. Assim, a atividade corporal no encontro com o meio poderia ser compreendida em termos de uma agressividade inata e originária do existir humano. Indissociável das funções e das atividades corporais, esta agressividade seria a própria "prova de vida dos tecidos" ou "um sintoma de estar vivo". Indícios de sua origem nos remetem mesmo à vida intra-uterina, com os chutes e os movimentos dentro do útero materno. É, portanto, anterior ao estabelecimento do *self* e das relações objetais, constituindo-se como a própria força motriz no desenvolvimento

[11] O choro que não será aqui explorado é um choro que estamos mais habituados a reconhecer, o choro de dor. Trata-se de um choro que exprime vivências intensas de desconforto em geral. Entre elas a fome e o excesso de excitabilidade que precede a alimentação. Também o medo poderia ser compreendido como choro de dor, pois antecipa uma experiência prévia dolorosa. (1957, p.67)

emocional humano[12]. Muito aquém de uma expressão da pulsão de morte ou de uma reação à frustração diante do princípio de realidade, a agressividade primária é sobretudo um sinônimo de motilidade, movimento corpóreo.

Convido o leitor a assistir o primeiro vídeo (Anexo 05), onde se observa a intensidade do choro de um recém-nascido, acompanhado por um toque sutil na cabeça que tenta lhe acalmar. Não seria este choro um impulso de vida que inaugura criativamente o novo mundo sonoro da criança? Ato que expande os pulmões e faz vibrar o corpo, forçando as cordas vocais ao limite para conter o gesto de uma agressividade primária?

É desta forma que Winnicott descreve o choro de satisfação. Tendo em vista a associação direta que geralmente é feita entre chorar e a expressão de alguma dificuldade por parte do bebê, torna-se curioso Winnicott iniciar seu artigo sobre o tema justamente com de um "choro de satisfação". Entretanto, pelo modo como o autor o descreve, podemos reconhecê-lo como nada mais do que a livre expressão da motilidade e da atividade corporal em um plano sonoro:

> *Temos de reconhecer que o prazer participa do choro como do exercício de qualquer outra função física, pelo que certa dose de choro pode ser considerada algumas vezes satisfatória, ao passo que uma dose inferior a essa não seria bastante.* (1957, p.65)

O choro de satisfação é, portanto, o desempenho ativo de uma função corporal. Seu prazer tem origem no próprio exercício dos pulmões, estimulando a região oral e repercutindo pelo corpo inteiro. O corpo estremece e vibra diante da potência acústica

[12] Neste sentido, a concepção winnicottiana de uma agressividade inata e originária se conjuga com uma visão de homem que o compreende como ser criativo. Enquanto ruptura com o estabelecido e reconfiguração do mundo, todo gesto criativo implica em um risco que torna necessária a presença de um potencial agressivo que o sustente e concretize. A criatividade originária se aproxima então da agressividade neste sentido primordial, no momento em que o potencial agressivo passa a ser compreendido como o próprio potencial do desenvolvimento humano.

do berro. Além disso, é através deste tipo de choro que o recém-nascido explora o alcance de sua capacidade sonora, podendo ser considerado como um indicador do desenvolvimento saudável, da vitalidade e da espontaneidade. Outro aspecto significativo do choro de satisfação é seu efeito tranquilizante para o bebê, servido como um recurso primitivo para o alívio das tensões[13]:

> *Os bebês choram porque se sentem ansiosos ou inseguros, e o recurso funciona; o choro ajuda bastante, e devemos, portanto, concordar que há nele algo de bom. Mais tarde vem a fala e, com o tempo, a criança dará os primeiros passos e tocará o primeiro tambor.* (1957, p.66)

A fala, o andar e o tocar o tambor estão colocados aqui como os possíveis destinos da agressividade primária associada ao fazer criativo. Com o tempo, tocar o tambor ou chutar a bola de futebol poderá *re-apresentar* a agressividade dentro de outros registros, como por exemplo, do brincar. Por outro lado, antes disso o choro de satisfação poderá também servir a outros propósitos como o do auto-erotismo. Para Winnicott, tal como a sucção do dedo ou levar o punho à boca, "gritar é como um punho que vem de dentro" (1957, p.66), difícil de ser impedido. Esta associação entre o choro e o auto-erotismo nos convida a uma reflexão sobre a relação entre o potencial agressivo e o potencial erótico.

a) Agressividade e erotismo (amor primário)

O conceito de agressividade primária cria um contraste com a teoria freudiana da libido ao colocar-se como a força vital e primordial das relações objetais. Se levarmos em conta que sua origem remonta à própria origem da vida ainda no útero materno, poderíamos considerá-lo mesmo como anterior à libido. Mais além, Winnicott irá

[13] Recurso este que possivelmente se relaciona ao prazer e satisfação obtidos pelo canto na vida adulta.

afirmar que o potencial erótico só é vivido como uma experiência real quando sustentado pelo potencial agressivo. No desenvolvimento emocional saudável há uma fusão entre estas duas raízes da vida instintiva, o potencial agressivo e o potencial erótico. Desde o primeiro momento, é a ação muscular da região oral que permite a satisfação da boca enquanto zona erógena. O prazer sentido no ato de sugar ou de berrar tem como condição a atividade da musculatura estriada da região oral. O mesmo ocorre com a contração do esfíncter no prazer da retenção na fase anal. A integração destas duas raízes da vida instintiva (agressão e erotismo) está presente no decorrer de toda vida pulsional. Porém, esta fusão é uma conquista do desenvolvimento e pode não ocorrer de maneira satisfatória[14]. É necessário um ambiente minimamente favorável para que o indivíduo possa existir enquanto si mesmo e, desta forma, contemplar uma vida erótica e pulsional satisfatória.

Algumas considerações sobre a distinção entre a agressividade e a destrutividade são importantes para demarcar as diferenças entre a concepção winnicottiana e a psicanálise corrente em sua época. Se na alimentação, para um observador externo as investidas do bebê ao seio ou suas outras atividades corporais poderiam ser vistas como ataques impiedosos e destrutivos, do ponto de vista da criança não são vividos como tal. O sadismo, o ódio e a inveja são elaborações sofisticadas do desenvolvimento emocional, que implicam tanto uma intenção consciente do bebê quanto uma distinção entre "eu" e "não-eu". A agressividade primária, por sua vez, se encontra em marcha muito antes da integração e do estabelecimento do *self*. A ideia de um sadismo inato ou de uma inveja primária (Melanie Klein) seria, portanto, incompatível com a concepção winnicottiana dos estágios iniciais do existir humano, tendo em vista a ausência de uma

[14] Winnicott exemplifica o fracasso desta fusão com uma breve análise do sadismo e do masoquismo a partir destes termos (1950a, p.217)

estrutura capaz de qualquer intencionalidade destrutiva. É somente em um momento posterior, de acordo com o modo com que o ambiente externo vai responder às investidas do bebê, que a agressividade inata se abrirá aos seus diferentes destinos, e entre eles a destrutividade. O choro, por sua vez, também não possui em um primeiro momento a intenção de agredir com sentido destrutivo. O recém-nascido "só muito vagamente pode saber que seus gritos ferem" (1957, p.69), e se o fazem é por uma consequência acidental, pois a criança ainda se encontra em um estágio incapaz de perceber a dimensão cruel de seus atos (*pre-concern*). Inicialmente o bebê só pode ser descrito como amando "descuidadamente". E é esse amor descuidado, ao qual Winnicott denomina também de "avidez" ou "amor-de-boca", que nos revela os primórdios da fusão entre o potencial agressivo e o potencial erótico.

b) A oposição e o fator ambiental

Ao abordá-la como elemento fundamental no processo maturacional, Winnicott despatologiza a agressividade e oferece um novo sentido para sua compreensão. Não são os impulsos agressivos em si, mas sim seus destinos que podem tomar uma direção prejudicial aos vínculos interpessoais. No desenvolvimento saudável, a agressão movimenta o indivíduo no mundo e é sempre um chamado para o encontro com o outro. O movimento agressivo carrega em si um convite à sua oposição e, em última análise, faz o bebê encontrar a mãe. Como afirma Winnicott, "os impulsos agressivos não produzem qualquer experiência de satisfação, a menos que haja oposição" (1950, p.215). É esta oposição física, presente no colo materno (*holding*) que permite ao bebê a organização de seus próprios limites. O gesto que não encontra resistência alguma se perde pelo ambiente sem poder oferecer contornos a uma unidade psique-soma. A mãe que, seja por um excesso de técnica, seja por uma psicopatologia, não vai ao encontro

do choro do bebê, corre o risco de converter um choro antes de satisfação para um choro de desamparo e desintegração.

É esta oposição encontrada no ambiente que promoverá o desenvolvimento do impulso agressivo primário e determinará seus possíveis destinos. Conforme a responsividade e o grau de tolerância ao potencial agressivo do bebê, sua agressividade passará a integrar a personalidade ou permanecerá como uma força estrangeira, manifestando-se em um comportamento violento e destrutivo. No primeiro caso, a agressividade se mantém como substrato da atividade criativa (brincar, esportes, trabalho, etc.), no segundo, contribui para a formação das tendências antissociais.

A criança cuja mãe, tomada pela ansiedade, não lhe permite o choro de satisfação e o gesto espontâneo, tem muito a perder no decorrer do processo maturacional. O excesso de oposição, vivido pelo bebê como uma intrusão, converte o potencial agressivo em gesto reativo ao ambiente hostil. O desenvolvimento passa a se basear não mais no estabelecimento do *self*, mas na experiência de reação ao ambiente. Em uma situação extrema, a espontaneidade subjugada à oposição ambiental excessiva leva à formação de uma defesa falso *self*, onde a fusão satisfatória entre os elementos eróticos e agressivos torna-se inalcançável. Embora o erotismo se mantenha presente, ao estar desvencilhado da agressividade deixa de ser vivido como uma experiência significativa. Resta como alternativa de uma frágil sustentação, depender de experiências e encontros onde a oposição, permitindo a agressão através de um modo reativo, faça o indivíduo sentir-se real[15]. Por outro lado, a oposição que não é excessiva, mas sim adequada às necessidades da criança, possui enorme valor para seu

[15] Tais experiências poderão ser re-atualizadas posteriormente em sentimentos persecutórios.

desenvolvimento. É através dela que o objeto passa a gradualmente se distinguir como tendo qualidades próprias e não mais como um mero feixe de projeções do bebê.

3.2 A destrutividade e o choro de raiva

O desenvolvimento satisfatório da agressividade primária conduz a criança da "relação de objeto" ao que Winnicott denomina "uso do objeto". Na relação de objeto, o bebê se encontra imerso em uma percepção subjetiva do mundo, ou seja, na apercepção criativa da mãe dentro da área de ilusão onipotente. Sob este ponto de vista, trata-se de uma experiência individual. Já no uso do objeto, o bebê adquire uma percepção objetiva do mundo, fazendo-o reconhecer a existência real e concreta do objeto como um outro. A passagem entre estes dois momentos é realizada justamente pela agressão e pelo modo como o ambiente responde a ela. Como já dito anteriormente, o cuidado materno e a quantidade de oposição encontrada pela criança conduz o potencial agressivo inato (e hereditário) a uma destrutividade quantitativamente variável em cada indivíduo. Assim, a criança lança-se ao mundo através destes impulsos destrutivos ainda desprovidos de raiva, posto que não reativos. É a sobrevivência do objeto frente a estes ataques destrutivos que aos poucos revela ao bebê os limites de seu controle onipotente do mundo. Desta forma, deixando de estar exclusivamente associado a um fenômeno subjetivo, o objeto passa a ter qualidades próprias e independentes: torna-se, gradualmente, um objeto não-eu. A destrutividade permite localizar o objeto exteriormente ao *self*, dando condições para a criação de uma realidade objetiva e compartilhada com outros. No entanto, isso só é possível caso o objeto sobreviva incólume aos ataques do bebê. Esta sobrevivência abre espaço para que a destruição do objeto possa ocorrer livremente no plano das fantasias inconscientes, que doravante estará sempre presente nos relacionamentos significativos. Sobreviver significa aqui

manter-se integro e sem retaliar; em outras palavras, sem sofrer mudança de qualidade ou de atitude (rejeitar ou punir). Entretanto, a destruição deixa de ser potencial e se tornar real quando o objeto fracassa nesta sobrevivência e sucumbe à pulsionalidade do bebê. Neste caso, o processo é interrompido e a agressividade torna-se problemática para o indivíduo.

Um belo exemplo do uso do objeto pode ser encontrado na descrição de Winnicott do jogo da espátula. Neste a criança, após a satisfação com o manuseio da espátula, livra-se dela jogando-a ao chão. A devolução da espátula ao bebê depois de ter sido descartada é recebida com grande alegria pela criança, que passa a repetir a situação e sentir prazer no próprio ato de jogar fora a espátula (prazer motor e pelo barulho que ela faz ao cair). O reconhecimento que o objeto não se desfez frente à sua destrutividade serve como uma "lição de objeto" e uma liberação para o gesto agressivo e espontâneo desprovido de um sentimento precoce de culpa. Em três momentos distintos (1931, 1941 e 1971[16]) Winnicott faz uso de um mesmo caso clínico no qual uma menina era acometida por frequentes convulsões, chorando também incessantemente. Após algumas consultas, nas quais se reconhece a necessidade de manifestação da agressividade pela criança, opera-se uma "lição de objeto" através do morder o dedo do analista e do jogar fora as espátulas. Em pouco tempo depois os sintomas desapareceram (1971b, p.48).

Novamente, a noção de "uso do objeto" traz o valor positivo da agressividade e seus desdobramentos[17]. Trata-se de uma força vital que contribui para delinear os

---

[16] *Clinical Notes on Disorders of Childhood* (1931), *The Observation of Infants in a Set Situation* (1941) e *Playing: A Theorerical statement* (1971).

[17] O valor da agressividade não se refere à agressão concreta ou à violência em geral. Há uma grande diferença entre a destruição que ocorre nas fantasias inconscientes (e que é um indício de integração e maturidade emocional) e a destruição que ocorre como ato concreto (indicando a própria impossibilidade de a agressão primária ter sido integrada à personalidade).

limites do si mesmo e cria a externalidade. Tal concepção marca, portanto, uma inversão na teoria ortodoxa das raízes da agressividade:

> *Entende-se, geralmente, que o princípio de realidade envolve o indivíduo em raiva e destruição reativa, mas minha tese é a de que a destruição desempenha um papel na criação da realidade, colocando o objeto fora do eu (*self*). Para que isso aconteça, condições favoráveis se fazem necessárias.* (1969b, p.91)

Neste sentido, não é o princípio de realidade que cria a agressividade, mas seu oposto: a agressividade que, por meio da sobrevivência ao impulso destrutivo, cria a realidade percebida enquanto tal. Como afirma Winnicott, a capacidade de uso do objeto para aqueles que não a puderam adquirir é um dos principais objetivos do processo analítico. Neste caso, o analista e o espaço da análise, enquanto objetos para o analisando, têm como tarefa primordial a sobrevivência frente aos seus ataques, revelando-se desta maneira como ambiente estável e confiável. É importante que a interpretação do analista aos ataques do analisando não cumpra o papel de retaliação ou de autodefesa.

Reformulando estas questões do ponto de vista do choro, reconhecemos na descrição de Winnicott do choro de raiva algumas semelhanças com o que acabamos de discutir. Entretanto, é primeiro necessário esclarecer o que está sendo entendido por raiva e diferenciá-la como um fenômeno distinto. A raiva pertence a um momento do processo maturacional em que certa integração do *self* foi alcançada de modo satisfatório. Trata-se de uma reação frente a um evento específico em que o objeto que se mostrou frustrante, conforme preconiza o princípio de realidade. É fundamentalmente uma experiência pulsional. Porém, a raiva exige também a sustentação da agressividade e da tenacidade corporal para manter seu ímpeto destrutivo em direção ao objeto

frustrante. É sob este aspecto que o choro de raiva pode ser compreendido, como uma resposta do corpo frente à impossibilidade de realização de um determinado desejo. O berro enfurecido, diferente do choro de satisfação, tem uma intenção destrutiva bem definida e mostra ao bebê a extensão da sua força. Pode, portanto, ser considerado dentro do âmbito de movimentos que levam a criança à capacidade de usar os objetos:

> *Se o bebê chora num acesso de raiva e sente como se tivesse destruído o mundo inteiro, mas, em sua volta, as pessoas mantêm-se calmas e ilesas, essa experiência fortalece enormemente sua capacidade de apreender que o que ele acha ser verdadeiro não é necessariamente real, que a fantasia e o fato concreto, ambos importantes, são entretanto distintos um do outro.* (1957, p.69)

O que Winnicott descreve neste trecho aproxima-se do que foi discutido até o momento como a aquisição da externalidade pelo bebê. Naturalmente, este fenômeno ocorre em vários registros sensoriais, e entre eles o sonoro. Seria então pelo choro enquanto gesto agressivo que, num plano sonoro, a criança poderia criar a realidade externa e contemplar uma percepção objetiva do mundo[18]. O choro de raiva, acompanhado do grito, traz uma qualidade destrutiva carregada de violência. Durante toda a vida, o grito poderá ser utilizado como equivalente sonoro do ato violento e da brutalidade. Frequentemente acompanhará momentos em que se faz necessário o ato agressivo, seja este físico ou psíquico. Mas Winnicott também destaca outra propriedade do choro de raiva, a esperança:

> *Por mais que a mãe se esforce, nada impede que ela o decepcione algumas vezes, e ele chorará de raiva (...) esse choro furioso significa,*

[18] No caso da mudez ou surdez congênita estas proposições naturalmente são reformuladas em outros registros sensoriais.

> *provavelmente, que o bebê acredita na sua genitora. Tem esperança em conseguir demovê-la, em fazer com que ela mude.* (1957, p.68)

Tendo em vista o valor positivo da destrutividade, poderíamos afirmar que enquanto houver raiva há esperança. Sua ausência, como encontrada no retraimento ou na completa submissão ao ambiente (falso *self*), marca um abandono de si. O indivíduo enfurecido ainda se debate no intuito de demarcar e afirmar seu lugar e sua vontade. Em outras palavras, "um bebê colérico é uma pessoa autêntica" (1957, p.69). Quando compreendidos sob o vértice da criatividade, o choro e o grito tornam-se também o ponto de partida para o estabelecimento de uma voz e de uma fala própria, próximas ao *self*. Existem diversos casos clínicos em que a voz do individuo parece partir de fora e não de si mesmo, como se sua fala fosse uma transmissão de rádio ou proveniente de um gravador (a fala no autismo apresenta fenômeno semelhante). A agressividade encontrada no choro e no grito funda o terreno propício para o surgimento da voz própria.

3.3 O estágio de preocupação e o choro de tristeza

A aquisição da externalidade provoca um profundo impacto no desenvolvimento emocional da criança. Junto a uma crescente noção de eu, ela também se torna capaz de ver a mãe como uma pessoa diferente de si, abrindo-se enfim para uma experiência de alteridade. Assim, pode começar a identificar-se com sua mãe e vislumbrar os efeitos provocados nela pelos seus movimentos agressivos e ímpetos destrutivos. Neste momento, a elaboração satisfatória da agressividade conduz ao que Winnicott denomina estágio de preocupação (*concern*). Se até então o bebê agia despreocupadamente e cruelmente em seu amor primário, doravante a noção de responsabilidade e o sentimento de culpa passarão a acompanhar os impulsos destrutivos.

Inicialmente a mãe percebida nos períodos de tranquilidade (mãe-ambiente) e a mãe percebida nos períodos de excitação (mãe-objeto) são distintas para o bebê. Quando o mundo é ainda percebido exclusivamente de modo subjetivo, a mãe atacada destrutivamente pelo bebê durante sua alimentação não é a mesma que o embala em seu descanso. Porém, como já foi dito, a crescente integração do *self* em uma unidade e o delineamento entre "eu" e "não-eu" proporciona uma percepção objetiva da mãe como independente da criança. Assim sendo, a apreensão desta mãe situada na realidade externa e com qualidades próprias, leva às duas mães anteriormente percebidas pelo bebê em sua fantasia (mãe-ambiente e mãe-objeto) tornarem-se uma só: "ele soma um mais um e começa a perceber que a resposta é um, e não dois" (Winnicott, 1954, p.268).

A união das duas mães em uma pessoa total e o reconhecimento do efeito da própria destrutividade se encontram nas origens do sentimento de culpa. Ao perceber que o objeto amado é o mesmo que é destruído em sua fantasia, o bebê é tomado por uma ansiedade que só poderá ser aplacada por um gesto de reparação. Caso a mãe (ou objeto amado) aceite a tentativa de reparação que se segue à culpa pela sua destruição (no plano das fantasias inconscientes) fecha-se o que Winnicott chamou de "círculo benigno". Através deste, a criança poderá tolerar sua ambivalência com relação ao objeto e aceitar seu impulso destrutivo com a garantia de restituição. Porém, para tanto é fundamental a presença materna não apenas sobrevivendo à destrutividade da criança, mas também recebendo seu gesto reparador. É somente por esta confiabilidade oferecida pelo ambiente que o círculo benigno poderá ser completo e repetido à exaustão pelo bebê.

É neste contexto que poderíamos compreender o terceiro choro descrito por Winnicott, o choro de tristeza. Prosseguindo em sua tipologia, o autor exemplifica o choro triste com o caso de uma menina adotada e extremamente dependente de sua mãe

adotiva. Quando, aos sete meses de idade, a mãe faz uma viagem de duas semanas, a menina se defronta com sua ausência com grande ansiedade. Estava muito assustada e passou a maior parte das duas semanas tentando abrir a porta do quarto de sua mãe, com dificuldade em aceitar sua falta.

> *Quando por fim a mãe regressou, a criança esperou uns instantes, para assegurar-se de que o que estava vendo era real, e depois correu, lançando os braços em torno do pescoço da mãe e perdendo-se em soluços e profunda tristeza, após o que regressou ao seu estado normal. (*1957, p.72)

Segundo o autor, a tristeza só pôde ser vivida após a mãe ter retornado e dissipado o medo da menina do "ódio que sentiu pela mãe quando esta a deixou". Enquanto se manteve fantasia de que a ausência materna fora culpa sua, de seus atos destrutivos e de sua ambivalência em relação à mãe (amor e ódio), a menina estava assustada demais para sentir tristeza. Apenas quando esta fantasia pôde ser afastada pela presença calorosa e receptiva no retorno de sua mãe é que o alívio sobreveio, podendo então desaguar no lamento do choro de tristeza. Reencontramos aqui a dimensão da culpa frente aos efeitos da destrutividade e o efeito tranquilizador provocado pelo fechamento do círculo benigno. Neste, o alívio da ansiedade é tal que, como afirma Winnicott no final do mesmo artigo,

> *(...) por vezes, a mãe verificará que o filho se comporta de modo indócil e desobediente para que possa sentir-se culpado, chorar e depois ser perdoado, tão ansioso está ele de reaver aquilo que experimentou numa verdadeira convalescência da tristeza* (1957, p.74).

Por outro lado, também a complexidade implícita no choro triste poderia nos levar a reconhecê-lo dentro do estágio de preocupação. O bebê que pode chorar de

tristeza "percorreu uma longa jornada no desenvolvimento de seus sentimentos." (idem, p.71). Jornada esta que procuramos parcialmente descrever no decorrer deste capítulo pelo vértice da agressividade. O choro triste exige o status de unidade do *self*, bem como a percepção objetiva do outro, como vimos, imprescindível ao sentimento de culpa. Neste momento a criança, "em lugar de reagir apenas às circunstancias, passou a sentir responsabilidade pelas circunstancias." (idem, p.73). É o reconhecimento da agressividade e da própria capacidade destrutiva que levará a criança a preocupar-se com o objeto. A mesma passagem da crueldade para a preocupação poderia ser também colocada nos termos do chorar infantil. De maneira muito simplificada, seria pela sobrevivência materna ao choro de raiva do bebê que o levaria a sentir que pode a ferir e que, portanto, o conduziria à culpa e à possibilidade de também chorar de tristeza.

Ainda nos resta abordar um último aspecto do choro triste. Nos dois tipos de choros citados anteriormente, satisfação e raiva, suas sonoridades se revelavam associadas predominantemente ao registro da agressividade e da destrutividade, respectivamente. A intensidade e a força do choro que exige a plena potência do corpo, ou o caráter áspero e incisivo que fere os ouvidos alheios, possuem uma qualidade expressiva que, no entanto, dificilmente chamaríamos de musical. É com o choro de tristeza, como consequência do desenvolvimento emocional saudável e integração da agressividade na personalidade, que do choro-agressão poderá emergir o choro-canção (com o perdão do trocadilho). A seguinte passagem é muito esclarecedora neste sentido:

> *Mas primeiro, uma palavra a respeito do som do choro triste, o qual, espero que você concorde, contém uma nota musical. Algumas pessoas pensam ser o choro triste uma das principais raízes dos tipos superiores de música. E pelo choro triste uma criança, até certo ponto, entretém-se. Pode facilmente desenvolver e experimentar*

> *diversos tons do seu pranto, enquanto aguarda que o sono chegue para afogar suas mágoas. Com um pouco mais de idade, e ouvi-la-emos realmente cantando, numa toada triste, para dormir.* (1957, p.71)

Encontramos aqui o prenúncio do que virá a seguir com maior intensidade no balbucio infantil. A experimentação dos sons e a tranquilidade que a melodia triste do choro proporciona ecoam as propriedades que a fala materna e mais tarde o cantarolar infantil vão adquirir. Sob este ponto de vista, também o choro poderia contribuir para a aquisição da linguagem e para a construção da voz própria, temas que serão abordados em seguida. Porém, antes de finalizar o capítulo, convém citarmos ainda outro tipo de choro, sugerido por Wolff, que nos fornece indicações nesta direção.

3.4 O falso choro e os primórdios da fala

Sendo a produção vocal primordial do ser humano, é também através do choro que o valor intencional de comunicação gradualmente emerge. Wolff (apud Anzieu, 1989, p.188) aponta um dos primeiros desenvolvimentos neste sentido, o qual denomina "falso choro". Após o reconhecimento que o bebê faz dos efeitos provocados no ambiente pelo seu choro (a atenção e os cuidados maternos), ele usará do mesmo artifício, simulando o choro para provocar o aparecimento da mãe e assegurar-se do sentimento de desamparo. Neste sentido, o falso choro poderia ser considerado como uma das primeiras emissões sonoras intencionais do bebê, constituindo-se como protótipo da comunicação explícita. O falso choro torna-se uma forma precoce e rudimentar de comunicação que antecede o balbucio infantil, cujo início inaugura a modulação vocal que irá finalmente ser concluída na fala adulta. Em última análise, a criança aprenderia os efeitos da fala através do choro e do poder que encontra nele em

atrair a mãe e os cuidados maternos. Na vinheta seguinte (Anexo 06) observa-se à imediata reação da criança frente à súbita mudança do objeto e do ambiente sonoro. A alternância da música tocada em um aparelho celular pelo pai leva a criança do riso ao choro, e ao riso novamente. Este tipo de choro não poderia também ser considerado expressão de sua insatisfação frente às alterações da qualidade do objeto sonoro? Não seria, portanto, também um choro explicitamente comunicativo? Freud reconhece este estatuto do choro na comunicação entre o bebê e seus pais. No seu *Projeto para uma Psicologia Científica* define o choro como inicialmente uma descarga sonora decorrente da tensão do aparelho psíquico, para em seguida tornar-se uma forma primária de compreensão mútua, demonstrando como uma "via de descarga adquire a importantíssima função secundária da comunicação" (1895, p.370). Em pouco tempo, esta comunicação se tornará extremamente sofisticada, ganhando contornos cada vez mais expressivos e individuais, relativos à relação estabelecida com o ambiente e consigo mesmo. Porém, para tanto serão necessárias outras vozes...

4 – A fala materna e seu papel no processo maturacional

Outra vinheta audiovisual (Anexo 07) nos mostra o choro de um bebê cessar imediatamente ao escutar o som próximo de um secador de cabelo. Seu rosto fica sereno, seus olhos se fixam no rosto da mãe e sua boca parece imitar movimentos da amamentação. Acredita-se que o efeito tranquilizante do som do secador de cabelo se deve à sua semelhança com a sonoridade intra-uterina. Mas como a sonoridade presente no útero materno poderia marcar o bebê em sua relação com o ambiente sonoro externo?

O som, em conjunto com outros registros da sensorialidade, é um dos elementos estéticos primordiais e definitivos na estruturação do psiquismo humano. Não por coincidência, os brinquedos sonoros são geralmente os que mais atraem a atenção do bebê na primeira infância. Os recentes avanços nos estudos pré-natais trazem valiosas contribuições para a compreensão dos efeitos da sonoridade nos primórdios e gênese da vida. O desenvolvimento das técnicas de ultrassom tornou possível detectar o modo com que a criança reage a estímulos sonoros desde sua vida fetal. Embora os sons da pulsação e dos batimentos cardíacos prevaleçam no útero materno, também a voz, e sobretudo a materna, se encontra presente no ambiente sonoro intra-uterino. Por conta da espessura do líquido amniótico, supõe-se que as frequências graves sejam ouvidas pelo bebê com maior facilidade do que as agudas (inicialmente as inferiores a 300 hertz e posteriormente a 1200 hertz). Mas se por um lado esta “cortina sonora” elimina a possibilidade da transmissão da frequência da voz materna (ao “filtrar” o registro agudo, todas as vozes soariam graves), por outro torna plenamente viável a ressonância do

ritmo e da prosódia desta voz[19]. Constata-se que sua presença seja muito incisiva no ambiente sonoro intra-uterino, visto que sua transmissão não ocorre apenas pelo líquido amniótico, mas também pela própria vibração óssea de todo o corpo materno. Desta forma, a voz materna e suas peculiaridades produzem um profundo impacto no desenvolvimento infantil, desde o período pré-natal. Anne Karpf considera que a capacidade de um indivíduo reconhecer e descriminar variações emocionais pela prosódia vocal poderia ter sua origem neste período. Na presença da voz materna intra-uterina, o bebê não apenas a *escuta*, mas a *sente* com o corpo inteiro. Testemunha e participa de todas as alterações no corpo de sua mãe associadas àquela melodia específica: tensão ou distensão muscular, frequência dos batimentos cardíacos, ritmo da respiração, etc. Estas primeiras vivências corporais relacionadas à voz materna serviriam de base para as futuras compreensões e inferências emocionais das melodias vocais que ouvimos (Karpf, 2006, p.68).

Desde as primeiras horas de vida, o bebê responde de uma maneira distinta à voz de sua mãe e é capaz de distingui-la entre outras vozes. Embora não seja possível reconhecer este fenômeno como "percepção" (pois tal operação exigiria um grau de desenvolvimento que só é posterior na vida do bebê humano), ele poderia ao menos ser reconhecido como uma espécie de memorização ou "notação musical" ocorrendo desde os primeiros momentos da vida: o corpo guarda marcas produzidas pelo som.

---

[19] Em uma visão física e estrutural, a análise da sonoridade vocal poderia ser dividida em três categorias: frequência, intensidade e timbre. A frequência diz respeito à altura do som (grave ou agudo), ou seja, ao número de vibrações da onda acústica por segundo, medida pela escala *hertz*. A intensidade, medida por *decibéis*, se refere ao volume da massa sonora (alto ou baixo), enquanto o timbre indica a textura e qualidade singular das vozes de cada um. Seria esta propriedade que nos permitiria reconhecer a voz daquele que fala. Neste ponto, convêm lembrar o termo latino *persona*, origem etimológica de pessoa, personalidade, personagem, etc. Na Grécia Antiga, o termo designaria o orifício bucal da mascara utilizada pelos atores de teatro, com a qual só podiam reconhecidos pelo som (*per-sona*) de suas vozes.

Como afirma Castarède, “a audição possui um papel capital no desenvolvimento infantil, visto que, graças a ela, o bebê estabelece desde a vida fetal um primeiro laço com seu ambiente” (2004, p.77, tradução livre). Neste percurso, a voz materna surge como um dos únicos elementos sensoriais que promove uma continuidade estável na passagem da vida pré para a pós-natal; o que torna mais compreensível o modo como a presença da voz materna se encontra intimamente relacionada à sensação de segurança e bem-estar do recém-nascido.

Há, porém, na voz materna algo que a difere de todas as outras para o bebê. Não apenas sua presença constante que atravessa o tempo e o espaço no desenvolvimento, mas também certas particularidades, certa melodia no modo de falar que produz efeitos imediatos na criança. Trata-se de um fenômeno frequentemente denominado de fala materna ou “manhês” (*motherese*) [20].

Uma sequência de vinhetas (Anexos 08 a 11) apresenta quatro exemplos possíveis do que denominamos de “fala materna”. Em cada vinheta tem-se uma língua materna distinta (na sequência, português, inglês, espanhol e mandarim), apontando para a ocorrência do fenômeno de diversas culturas. Mas o que nos permitiria reunir vozes tão díspares em torno de um mesmo fenômeno? Mais além, o que esta “fala materna” pode contribuir ao desenvolvimento infantil?

A fala materna pode ser definida como o fenômeno que compreende toda emissão vocal de uma mãe (ou substituta) para seu bebê: suas cantigas de ninar, sua voz propriamente dita e a prosódia peculiar que adquire ao falar com a criança; em suma, a musicalidade da voz materna em amplo sentido. Mesmo admitindo que cada mãe comunica-se sonoramente de maneira singular com seu bebê, é possível também

[20] Encontram-se na literatura também os termos “mamanhês” e “babytalk”.

encontrarmos certos elementos e características recorrentes e comuns. Entre eles: estrutura e sintaxe simplificada, expressões curtas, repetições rítmicas, sons desprovidos de significado e curvas melódicas acentuadas. A constância destes elementos nos permite reuni-los, portanto, sob o conceito de "fala materna". Fenômeno complexo e presente em muitos povos e culturas distintas, a fala materna encontrará ecos em muitas situações da vida infantil e adulta, sobretudo amorosas.

Diferente da fala adulta, na fala materna não há intenção alguma de transmissão de ideias ou conceitos. Ela é a musicalidade da voz em seu estado puro, expressão de uma interação predominantemente afetiva entre a mãe e o bebê. Deste modo, no "banho melódico" de sua voz, a mãe abre à criança o mundo sonoro, revelando-lhe o caráter profundamente afetivo deste.

Não obstante, o manhês e suas propriedades descritas acima revelam também outra dimensão primordial da relação mãe-bebê. O conjunto de seus elementos característicos consiste em uma aproximação da fala adulta à fala do bebê (balbucios e sons "reflexos" sonoros). Trata-se em essência de um movimento materno adaptativo, geralmente espontâneo e não deliberado, no qual ocorre uma profunda identificação entre a dupla[21]. O gesto adaptativo da fala materna permite ao bebê o reconhecimento dos seus próprios gestos sonoros, repleto de sons ainda não articulados e de grande amplitude melódica.

O canto das sereias, imagem fecunda que serve a inúmeras interpretações, talvez pudesse ser também compreendido à luz desta fala materna. A irresistível sedução de suas vozes e a morte daquele que se entregava a elas não poderia sinalizar e advertir ao indivíduo adulto sobre os perigos de um retorno fusional ao "paraíso perdido" da

[21] Fenômeno que nos remete às idéias de Winnicott sobre a *preocupação materna primária*, já explorada anteriormente.

primeira infância? Mergulho profundo e aprisionante em uma percepção subjetiva, de difícil retorno à superfície da realidade compartilhada. O poder de enfeitiçar do canto das serias ecoa o "banho melódico" materno e o modo como este pode servir não apenas ao jogo sonoro, mas também ao entorpecimento do bebê. Por outro lado, no famoso canto XII da Odisséia as sereias apelam à vaidade de Ulisses, enaltecendo suas façanhas com as promessas de glória e da ilustre reputação que receberá ao retornar a Ítaca. Sucumbir ao canto fúnebre das sereias poderia ser aqui equivalente também ao afogar-se narcísico.

Por outro lado, no conto intitulado *O silêncio das sereias* de Franz Kafka, o escritor supõe que "as sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível: o silêncio" (2002, p.104). Não estar submetido à imposição do narcisismo materno ou às tentações do próprio, é sofrimento ainda maior quando frente à negação silenciosa de quem supostamente deveria seduzir. Não haver ninguém que deseje, e não ocupar lugar algum na subjetividade do outro é, pior do que morrer, jamais chegar a existir. O silêncio das sereias, assim como o silêncio materno, se concebido como esta total ausência afetiva do outro, é vivido como queda em uma agonia impensável[22].

De todo modo, os efeitos da fala materna provocam um profundo impacto no processo maturacional do bebê humano. No presente estudo será feito um recorte, abordando-a sob apenas três perspectivas, consideradas fundamentais. Em um primeiro momento será explorada a função especular que a fala materna adquire nos primórdios da vida humana e seu papel na constituição do *self*. Em seguida ela será identificada como principal elemento facilitador da aquisição da linguagem pela criança.

[22] No conto em questão Kafka abre a hipótese de que Ulisses tenha percebido o silêncio das sereias e dissimulado à sua tripulação, fingindo que elas cantavam: "... é imaginável que alguém tenha escapado do seu canto; mas do seu silêncio certamente não." (Kafka, 2002, p.104).

Finalmente, a fala materna será reconhecida no interior da "área intermediária da experiência" como fenômeno e objeto transicional.

4.1 O espelho sonoro e a função especular

A função especular, tema recorrente na literatura psicanalítica, é abordada de maneira distinta por diversos autores. Em cada um deles, o tema se encontra inserido dentro de um corpo teórico específico, no qual está inter-relacionado a outros conceitos, fazendo referências implícitas a uma determinada concepção de homem e de desenvolvimento humano. No presente estudo a função especular será abordada sob a perspectiva winnicottiana, ao mesmo tempo em que estabelecida sua interlocução com outras perspectivas e textos intimamente associados. Através da fala materna e de sua especularidade será feito um pequeno percurso entre três autores que nos auxiliam sua compreensão: Lacan, Winnicott e Anzieu.

No artigo *O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil* (publicado originalmente em 1967), Winnicott inicia sua exposição prestando seu reconhecimento ao artigo de Lacan *O estádio do espelho como formador da função do eu* (publicado originalmente em 1949) citando-o como influência. Neste artigo de Lacan encontra-se a premissa de que a imagem refletida do espelho permitiria à criança reunir experiências de um corpo fragmentado em uma totalidade unificada. Entretanto, se Winnicott compartilha de Lacan a mesma premissa (e esta seria, portanto, sua influência), a compreensão do que será o "espelho" e do que será a "totalidade unificada", bem como o momento dentro do desenvolvimento infantil em que isso ocorre, é radicalmente distinta entre os dois autores.

Ao articular suas proposições, Lacan tem em mente um espelho concreto, de vidro, produzindo uma imagem que serve à criança de representação visual de si. A

virtualidade do espelho permitiria a criança vislumbrar a imagem de unidade de um corpo ainda vivido como despedaçado, não articulado. O reconhecimento de si seria inaugurado, portanto, por uma *méconnaissance* (desconhecimento ou falso conhecimento), na medida em que parte de uma "miragem" com a qual a criança se identifica e confunde a si mesma. É desta forma que Lacan concebe o efeito alienante intrínseco ao estádio do espelho. Neste contexto, a função especular está a serviço da formação do Eu, a partir do qual a dialética de identificação com o outro pode então se concretizar.

Em seu artigo, Winnicott propõe o reposicionamento da noção de "espelho" não mais como a imagem ótica de um espelho concreto, mas em termos de um rosto humano: o rosto materno. Para o autor não se trata de uma *méconnaissance*, mas de um reconhecimento autêntico, manifesto pela expressividade do rosto materno e pela adaptação às necessidades do lactente. Desta forma, o reconhecimento de si não partiria de uma virtualidade, mas da concretude da presença somática da mãe. Se no modelo lacaniano a criança reconhece a si própria através da imagem criada por um objeto inanimado, no modelo winnicottiano ela se reconhecerá pela presença viva e pela relação estabelecida com o olhar e rosto materno.

Winnicott também reposiciona a noção de "totalidade unificada", ou melhor dizendo, do que seria unificado como uma totalidade. Para o autor, a função especular não estaria a serviço do Eu, mas sim à integração do *self*, da própria unidade de si antecessora às atividades do psiquismo e à organização de uma representação imagética de si. Situando-o em um momento mais primitivo do desenvolvimento humano, o espelho winnicottiano seria assim o precursor do espelho lacaniano. Em outras palavras, aquilo que a criança verá ao se olhar no espelho de vidro é em grande parte influenciado pelo que ela viu anteriormente ao olhar o rosto de sua mãe.

A delimitação de tais reposicionamentos a partir da premissa lacaniana é fundamental para que possamos compreender a dimensão primordial que subjaz à experiência especular na concepção winnicottiana: o *cuidado*. Mais especificamente, o sentir-se cuidado e reconhecido pela presença e pelo olhar materno. Nas suas palavras, "a tranquilidade de sentir que a imagem materna está ali, que a mãe pode vê-la e se encontra en rapport com ela." (Winnicott, 1967, p.113). Cuidado aqui não se refere apenas ao manejo das necessidades fisiológicas (alimentação, higiene, fazer dormir, etc.), mas também ao acolhimento do gesto espontâneo do bebê que atravessa este manejo cotidiano. O registro da hospitalidade presente nos cuidados maternos promove a experiência de pertencimento do bebê no ambiente para, em um momento posterior, sentir-se ele também possuidor de um lugar privilegiado na subjetividade de um outro significativo.

No decorrer de sua exposição, Winnicott então descreverá a importância do rosto da mãe no desenvolvimento maturacional da criança. O rosto materno, em sua expressividade afetiva, sustenta o olhar do bebê e o devolve a si mesmo. Sentir-se visto e reconhecido pelo olhar materno é para a criança a aprovação e confirmação da própria existência. Sua função especular é nada mais que o reconhecimento do modo de ser singular do bebê e, portanto, oferta à constituição e integração do *self*.

Já no início do artigo supracitado, Winnicott diz referir-se apenas aos bebês que tem visão. Suas considerações sobre a especularidade no entanto não se alteram, pois frente à deficiência visual "as crianças cegas necessitam ver-se refletidas por outros sentidos que não o da vista" (1967, p.112). De fato, se as proposições a respeito do olhar e do rosto materno forem tomadas no sentido ontológico do *cuidado*, torna-se possível estendermos as considerações sobre a função especular também aos outros modos sensoriais. Não apenas a visão, mas também os outros sentidos presentes na

relação mãe-bebê podem adquirir a mesma função. Convém lembrarmos que são fenômenos somáticos, ou seja, experiências corpóreas, que apresentam o ambiente ao bebê. Portanto, na relação entre o recém-nascido e sua mãe-ambiente, e pela experiência de mutualidade que ocorre entre o corpo desta e o corpo do bebê nos primórdios do desenvolvimento humano, abre-se a possibilidade para muitos "espelhos" da ordem do sensível. Dentre estes, o ambiente sonoro, articulado pela fala materna, se mostra como um fenômeno privilegiado para a reflexão sobre a função especular e o lugar que esta ocupa no desenvolvimento humano.

O manhês, como antes descrito, é por definição um movimento adaptativo, no qual as inflexões melódicas e a musicalidade da voz materna vão ao encontro dos gestos sonoros, ainda incipientes, do bebê. Fenômeno que revela a profunda identificação entre a díade mãe-bebê, o manhês permite à criança também a apropriação da própria fala, ao reconhecer-se na fala de sua mãe. A vinheta seguinte (Anexo 12) mostra um jogo sonoro no qual mãe e bebê se encontram em perfeita sintonia. A voz materna espelha a voz da criança, acompanhando-a em seus picos e declives sonoros intercalados de risadas. As vozes se confundem em um brincar que parece trazer muita satisfação para a dupla.

Outro aspecto fundamental é o da dissociação entre o conteúdo do discurso e o modo como este se apresenta. Na fala materna, o sentido se encontra muito mais na melodia e na sonoridade vocal do que nas próprias palavras ditas. Como já dito anteriormente, seu sentido, independente do que é dito, nos remete sempre ao plano afetivo. Uma passagem de Winnicott revela com humor esta dissociação entre som e sentido no discurso da fala materna:

> *Ela pode sentir prazer em dizer: 'Dane-se, seu idiotinha' de um jeito agradável, de modo que se sinta melhor, e o bebê, encantado, lhe*

> *retribua com um sorriso. Ou, mais sutilmente ainda, que tal: 'Boi, boi, boi, boi da cara preta, pega este menino...', que verbalmente não é lá muito agradável, embora seja muito doce como canção de ninar.*[23] (1968b, p. 85)

Para o bebê a música da voz de sua mãe é puro afeto (tal como para Winnicott era o seu olhar). A melodia de sua voz funda um ambiente sonoro mais ou menos afetivo e receptivo, conforme as possibilidades disponíveis de cada mãe.

São estes dois aspectos do manhês, a afetividade e a adaptação ao bebê, que nos possibilitam considerá-lo como um espelho sonoro da criança. A melodia vocal materna envolve o bebê como um manto amoroso, onde o cuidado e o acolhimento do ambiente vão estabelecer uma relação de confiança. Nesta confiabilidade adquirida por um ambiente adequado às suas necessidades, no qual a especularidade materna é elemento imprescindível, o bebê encontrará o terreno necessário para a integração do *self* e constituição do si mesmo.

a) Fracasso da função especular

Todo este processo ocorre, parafraseando Winnicott, "se tudo correr bem". Entretanto, a função especular da fala materna nunca está garantida e depende da capacidade da mãe em se identificar e se adaptar ao seu bebê. O fracasso de uma fala que não reflete a criança pode ocorrer de muitas formas. Todas, no entanto, deixam

[23] A "tragicidade" presente em grande parte das canções de ninar (boi da cara preta, cuca, etc.) levanta a hipótese de que tais cantigas poderiam também servir às mães como expressão saudável do ódio materno inconsciente. (cf. Winnicott, 1947, p.202)

marcas indeléveis no processo maturacional[24]. Proponho abordar de maneira sintética três modos possíveis: a inexpressividade, a intrusividade e a impessoalidade.

Um dos modos da falha especular ocorrer é através de uma fala que expressa apenas a si mesma, seu próprio humor ou a rigidez das próprias defesas e, portanto, na qual a criança não se reconhece. A voz materna se tornará então um objeto externo impassível de ser criado pelo bebê. A percepção objetiva tomará forçosamente o lugar da apercepção criativa, experiência subjetiva do bebê em relação à sua mãe e ao ambiente. Segundo Winnicott,

> *Isto acarreta uma ameaça de caos e o bebê organizará a retirada ou não mais olhará, exceto para perceber, como uma defesa... Se o rosto da mãe não reage, então o espelho é algo a ser 'olhado para'* (looked at)*, mas não a ser 'olhado através de'* (looked into). (1967, p. 113, tradução livre).

Este é o caso de vozes inexpressivas, depressivas ou maníacas, que possuem graves dificuldades em se aproximar da fala infantil e não se permitem serem criadas pela criança. Quando a esperança se encontra drasticamente reduzida, o bebê humano deixa de se deslumbrar com a melodia da voz materna, restando apenas ruídos sonoros. Privada da possibilidade de criar a externalidade, a criança tem a experiência precoce de uma realidade objetiva. O mundo externo não concebido previamente pela criança lhe causa uma profunda sensação de irrealidade, visto que o *self* verdadeiro não é encontrado em parte alguma.

Outra forma de fracasso especular da fala materna pode ser o seu excesso de intrusão no ambiente e a privação de um silêncio comunicativo. A voz intrusiva seria

---

[24] Newman no verbete intitulado "O Pior" afirma que *"não ser visto ou ouvido é o pior que pode acontecer"* (2003, p.333).

aquela que, em dissonância ao gesto vocal do bebê, se impõe a ele sem o levar em conta. É quando a cantiga de ninar se presta mais ao entorpecimento e ao suborno do que o ato de tranquilizar o bebê; e quando surge a possibilidade do jogo sonoro, as vozes não se cruzam. Há, portanto, o atrofiamento do gesto espontâneo e criativo, bem como o terreno propício ao surgimento de uma defesa falso *self*.

Por fim, também a impessoalidade da voz pode provocar o fracasso da função especular. Se nos modos anteriores de fracasso especular a voz materna não expressava que a si própria, neste o bebê não encontra indício algum da subjetividade materna na sua voz. A mãe fala ao bebê sem estar lá: ela fala *sobre* o bebê e não *para* o bebê. Esta questão será explorada mais adiante por suas implicações na prática clínica. Sem encontrar um lugar na subjetividade do outro, torna-se árduo empreendimento encontrar um lugar próprio no mundo.

b) O espaço sonoro como espaço psíquico

No capítulo intitulado "O envelope sonoro" de seu livro *O Eu-Pele* (1989), o psicanalista Didier Anzieu faz considerações que possuem direção semelhante das que foram feitas até agora. Partindo do mesmo texto de Winnicott supracitado, o autor busca evidenciar por meio da análise de um caso clínico a existência de um "espelho sonoro, ou de uma pele auditivo-fônica" (Anzieu, 1989, p.182). Em consonância com o que foi dito anteriormente, este espelho sonoro é para o autor o banho melódico promovido pela fala materna na relação e no jogo sonoro entre a mãe e seu bebê. A disposição deste primeiro espelho sonoro é estruturante ao *self* e posteriormente ao Eu apenas se a mãe "exprimir ao bebê ao mesmo tempo alguma coisa dela e dele, e alguma coisa que diga respeito às primeiras qualidades psíquicas vividas pelo então nascente self do bebê." (Anzieu, 1989, p. 197).

No entanto, a função que Anzieu atribui ao espelho sonoro dentro do percurso do desenvolvimento humano se diferencia da que é atribuída por Winnicott. Para Anzieu, a função especular, ou seja, a função deste espelho sonoro é a da "aquisição pelo aparelho psíquico da capacidade de significar, e depois de simbolizar" (1989, p. 182). A fala materna, nomeando e atribuindo sentido ao que é vivido pelo bebê, oferece condições para que a experiência vivida por ele possa adquirir representação psíquica e, portanto, poder ser simbolizada. O reconhecimento daquilo que é vivido pelo bebê como fome, dor ou sono, permite a apreensão desta experiência não mais como algo inominável, adquirindo gradualmente a capacidade de tornar-se para ele uma representação. Assim, seus efeitos incidem muito mais na estruturação do Eu e nas operações psíquicas do que, como visto na perspectiva winnicottiana, na integração do *self* e no alcance do estágio "eu-sou". Desta forma, Anzieu faz o caminho inverso a Winnicott e retorna à proposição inicial de Lacan, devolvendo o espelho à égide do psiquismo (e revelando assim sua influência da tradição psicanalítica francesa). Este percurso de leituras e re-leituras, posicionamentos e re-posicionamentos reflete, para mantermos a metáfora do espelho, mais que divergências teóricas: são diferentes facetas do mesmo fenômeno. Em uma, o espelho visto pelo vértice do psiquismo e suas funções essenciais. Em outra, o espelho visto pelo vértice do *self*, condição existencial do ser humano e, mais ainda, do sentir-se real. Convém enfatizar que tais diferenças não implicam em uma suposta oposição entre *self* e psiquismo. Longe disso, busca-se apenas identificar os eixos principais nos quais cada autor sustenta sua compreensão da função especular.

c) A função especular na situação clínica

Embora Winnicott e Anzieu enfatizem a importância do analista cumprir o papel de espelho, suas diferentes concepções da função especular implicam em manejos clínicos também distintos. Se, segundo Anzieu, o espelho materno for tomado em sua importância de significar e simbolizar para o bebê algo ainda não representável, a tarefa analítica será a de exercer pelo analisando tais funções psíquicas malogradas[25]. Diante da impossibilidade do analisando em ter encontrado nos seus estágios constitutivos um espelho materno que refletisse sua própria experiência, torna-se papel do analista transformar o indizível de suas sensações em algo dizível, passível de uma representação psíquica. Segundo as palavras do próprio autor, trata-se de uma "determinação do psicanalista em simbolizar no lugar do paciente cada vez que este tenha o espírito vazio" (Anzieu, 1989, p.187). O passo seguinte seria então explicitar e elaborar junto ao analisando, e pela relação transferencial estabelecida, as falhas primordiais de um espelho que não o refletiu, que não pôde falar sua linguagem.

No entanto, se o espelho materno for tomado não pelas funções psíquicas que promove, mas como fundamento imprescindível para a noção de si mesmo e para relacionamentos referentes a um *self* verdadeiro, a tarefa analítica não será somente a de interpretar ou simbolizar pelo analisando. O papel do analista, através de seu olhar, de sua fala, enfim, de sua presença corpórea, será também a oferta de um lugar no qual o analisando possa se reconhecer. Este espelho "analítico" não se trata se mimese, nem do analista ao analisando, muito menos o inverso. Trata-se sim de encontrar, pela pessoalidade do analista, o modo também singular de ser do analisando. Sentir-se compreendido e reconhecido em seu modo próprio de ser exige a presença autêntica de um outro e não de um espelho inerte e impessoal.

[25] Tarefa não idêntica, mas que nos remete à "função alfa" do analista proposta por Bion, autor também citado por Anzieu no início do texto em questão.

Freud em suas *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise* (1912) adverte ao jovem psicanalista excluir sua própria individualidade na relação com o paciente. Temia, naturalmente, a inversão dos papéis e o desvio do foco da análise das questões do analisando para as questões não elaboradas do analista: "O médico deve ser opaco aos seus pacientes e, como um espelho, não mostrar-lhes nada, exceto o que lhe é mostrado" (v.XII, p.131). A proposição de Freud, plenamente justificada no contexto em que a questão é formulada, torna-se problemática quando descontextualizada e levada ao seu extremo. A exclusão completa da *atitude íntima* do analista e a busca de uma suposta neutralidade ou assepsia médica poderiam fazer do espelho analítico um espelho fixo e rígido. Spurling (1991) traz uma bela imagem para ilustrar o espelho materno-analítico na visão winnicottiana:

> *Para Winnicott, o reflexo dado pela face da mãe é mais bem compreendido, eu penso, como o encontro da água, não de um espelho. É uma face com vida (animada), em constante mudança, com expressões através dela. Quanto mais fixidez ou rigidez, mais parece com um espelho de vidro.* (1991, p.4)

O espelho d'água, diferente do espelho de vidro, comporta naturalmente variações na imagem refletida que impedem seu aprisionamento em uma estabilidade imutável. Sendo espelho *vivo*, carrega o próprio movimento das águas no reflexo de quem nele se observa. O diálogo entre mãe e bebê não é uma sequência de imitações e meras repetições, pois a mãe esta sempre introduzindo modificações ou, em uma metáfora musical, "variações do tema inicial". Como dito anteriormente a propósito do espelho sonoro materno, este traz sempre algo de si e algo do outro. Da mesma maneira, é a expressividade da voz e do corpo do analista que, acompanhando os movimentos do

analisando, lhe serve de espelho. Um espelho sem expressividade se tornaria um objeto inanimado, um espelho morto[26].

A ênfase na pessoalidade do analista poderia ser aqui equivalente ao reposicionamento feito por Winnicott do espelho como imagem ótica factual para o espelho como rosto humano. É a pessoalidade e a alteridade do analista como "outro significativo" que oferece ao analisando o sentir-se reconhecido e o reconhecimento de si decorrente. Como afirma Winnicott em uma de suas célebres sentenças, "psicoterapia não é fazer interpretações argutas e apropriadas; em geral, trata-se de devolver ao paciente, a longo prazo, aquilo que o paciente traz. É um derivado complexo do rosto que reflete o que há para ser visto." (1967, p. 117).

Portanto, se para Anzieu a função especular é, simbolizando no lugar do analisando, transformar o indizível em dizível (reformulação da clássica premissa freudiana de *tornar consciente o inconsciente*), para Winnicott ela será oferta de um lugar a ser habitado; um espelho que, ao contemplar a singularidade do outro, permite-lhe ser si mesmo. É a própria tarefa analítica que desloca seu centro da dimensão do *conhecimento* para a da *experiência*. Ponto crucial que encontra "reflexos" em toda teoria e clínica winnicottiana.

4.2 A fala materna na aquisição da linguagem

"Criar uma voz com a qual falar ou escrever
poderia ser entendido como uma forma,
talvez a principal forma, pela qual um indivíduo
adquire existência, adquire vida, pelo uso da linguagem"
(Ogden, 1998, p.585)

[26] A padronização da voz do analista (monotônica ou ausente de afeto) se aproxima daquilo que André Green denomina a "voz da mãe morta".

Nos primeiros tempos do balbucio infantil o bebê humano é capaz de produzir praticamente todo e qualquer tipo de som imaginável. Seu balbucio compreende mesmo os fonemas que não existem na língua falada ao seu redor, e que mais tarde se tornarão impronunciáveis. Esta polimorfia sonora inicial é espontânea (ou seja, não se trata ainda de imitação da fala adulta), e pode ser considerada como uma "linguagem própria" do bebê. Aos poucos esta capacidade vai sendo perdida, na medida em que a criança se familiariza com a restrição de fonemas da língua materna e com as sonoridades do seu ambiente[27]. É somente a partir desta redução das possibilidades sonoras, que a criança passa a ter mais facilidade de assimilar e de produzir os fonemas próprios à sua comunidade linguística. Ocorre, portanto, um processo de socialização da fala, em que uma linguagem auto-referente e onipotente cede lugar à necessidade e ao desejo de se fazer compreendido pelo outro[28]. É o valor intersubjetivo da linguagem que se sobrepõe neste momento: "o movimento da criança em direção à fala é um chamamento constante a outrem." (Merleau-Ponty, 2006, p. 23).

Portanto, o processo de aquisição da linguagem faz referência ao resultado de uma seleção do ambiente sonoro e relacional, em que ocorre a passagem dos sons espontâneos do balbucio (atividade biológica) para os sons adquiridos e compartilhados da língua materna (atividade cultural). Em outros termos, passagem de uma linguagem predominantemente "subjetiva" para uma linguagem "objetiva". Stern (1985) coloca como um requisito para o acesso à linguagem a capacidade da criança representar-se a si

[27] Roman Jakobson denomina este fenômeno de "deflação".

[28] A recusa do abandono da onipotência em relação à linguagem é muito bem ilustrada no livro infantil de Ruth Rocha *Marcelo, marmelo, martelo*, em que a personagem inventa uma reconfiguração pessoal das relações entre significante e significado, tornando sua fala incompreensível para todos os outros ao seu redor.

mesma como uma entidade objetiva, podendo ser vista "de fora" bem como sentida subjetivamente "de dentro" (1985, p.165). Pressupõe, portanto, a definição do estágio eu-sou e a delimitação entre interno e externo.

Na medida em que a criança começa a intencionalmente recriar os sons ao seu redor, surgem os primeiros gestos vocais, articulados com a fala materna através do jogo sonoro estabelecido pela dupla. Estes gestos, protótipos de linguagem, são marcados principalmente pela apropriação dos aspectos rítmicos e melódicos da língua materna. A musicalidade da fala é apreendida pelo bebê muito antes da primeira palavra e da associação entre significante e significado. A sonoridade da palavra vem antes do conceito que ela representa, visto que a capacidade de operar representações é uma conquista posterior no desenvolvimento infantil. Assim, antes das palavras adquirirem um sentido é apenas a melodia vocal que o possui; é o som que primeiro se associa à experiência vivida[29]. Ao discutir as origens da percepção musical, Wisnik apresenta grande sensibilidade para estas questões:

> *Quando a criança ainda não aprendeu a falar, mas já percebeu que a linguagem significa, a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, é pura música, ou é aquilo que depois continuaremos para sempre a ouvir na música: uma linguagem em que se percebe o horizonte de um sentido que no entanto não se discrimina em signos isolados, mas que só se intui como uma globalidade em perpétuo recuo, não verbal, intraduzível, mas, à sua maneira, transparente.* (Wisnik, 2007, p.30)

Convido o leitor a assistir a vinheta seguinte (Anexo 13), o comercial de um canal infantil de televisão a cabo da Turquia (Digitürk). Não poderíamos encontrar nesta

[29] Curiosamente, alguns desenhos infantis substituem a voz dos adultos por instrumentos musicais (por exemplo, trombone e trompete nos desenhos animados *Muppet Babies* e *Snoopy & Charlie Brown*, respectivamente), apresentando assim a fala adulta como uma melodia sem palavras.

brincadeira infantil, onde a criança finge estar conversando com sua mãe (pela voz e pelos gestos corporais), uma das propriedades fundamentais na aquisição da linguagem? A reprodução melódica da língua materna, antecipando o uso dos signos linguísticos, não seria reveladora do lugar ocupado pela sonoridade em relação à linguagem? Afinal, retomando Rousseau, antes de falar o ser humano canta.

No entanto, a passagem entre o balbucio e a linguagem compartilhada não é uma tarefa vivida isoladamente ou realizada apenas em um registro intrapsíquico. A aquisição só se torna possível com e pela presença de um outro significativo e de um ambiente facilitador. É nesta dimensão relacional e intersubjetiva que a fala materna adquire importância fundamental para a ascensão à comunidade linguística.

Como já dito no que se refere às suas propriedades especulares, a fala materna consiste essencialmente em um gesto adaptativo ao balbucio do bebê. O jogo sonoro no qual mãe e bebê se imitam e se complementam possui grande influência no processo de aquisição da linguagem. Como aponta Anzieu, "no seu balbuciar, o bebê imita o que ele escuta do outro ao mesmo tempo que imita a si próprio." (1989, p. 190). A apreensão de fonemas referentes à língua materna e o crescente reconhecimento dos próprios gestos sonoros decorrentes deste jogo sonoro[30] criam condições para que a criança gradualmente "cante" no idioma ao seu redor, com articulações e modulações vocais cada vez mais específicas.

Ao ser situado dentro do processo de aquisição da linguagem, o manhês revela então sua função de oferecer e facilitar o acesso do universo linguístico. Se a fala do bebê busca se adaptar à fala do adulto, isto só se tornará possível caso a fala adulta também se adaptar à do bebê. A aproximação das duas sob a forma das alterações

[30] Vale lembrar os efeitos conquistados pelo bebê no *falso choro.*

semânticas e prosódicas características do manhês, serve perfeitamente a este propósito. Em uma concepção winnicottiana, o manhês poderia ser compreendido como o reconhecimento e o acolhimento do gesto sonoro do bebê, por definição, espontâneo e criativo. Segundo Casterède, "ele (bebê) apenas se apropria da fala comum a todos se tiver sido previamente recebido em sua própria voz" (2004, p.87, tradução livre). Neste sentido, o manhês surge como ponte entre a subjetividade do balbucio e a objetividade semântica da língua materna. O jogo sonoro, para além da sua afetividade, é também a adequação do ambiente às capacidades do bebê em apreender as particularidades da língua materna, permitindo-o reconhecer com mais facilidade seus fonemas e auxiliando assim no processo de aquisição da linguagem. Neste sentido, o jogo sonoro é um convite ao universo da linguagem e dos símbolos verbais, convite à própria possibilidade de se fazer compreendido, de compreender outrem e a si mesmo. É, portanto, no brincar destas duas vozes refletidas, mãe e bebê, que se poderão encontrar as raízes do desenvolvimento linguístico.

4.3 Transicionalidade e espaço potencial

"Pra meu gosto a palavra não precisa significar – é só entoar"

(Manuel de barros, 2010, p.458)

Quando exploramos a agressividade e a destrutividade relacionadas ao choro, tivemos a oportunidade de tecer alguns comentários sobre a conquista da externalidade e do uso do objeto. Outra perspectiva fundamental na passagem de uma percepção subjetiva do ambiente para uma percepção objetiva é aquela denominada por Winnicott de transicionalidade: objeto e fenômeno transicional. Sem dúvida uma de suas contribuições mais influentes, a transicionalidade figura como um conceito

incontornável na psicanálise voltada às relações objetais da segunda metade do século XX. Trabalho apresentado originalmente em 1951, publicado em 1953 e revisto com significativas alterações em 1971 como capítulo de *O brincar e a realidade*[31], o artigo intitulado *Objetos transicionais e fenômenos transicionais* é um marco tanto na obra winnicottiana quanto na literatura psicanalítica. Neste artigo Winnicott propõe uma série de contribuições cujos desdobramentos alcançam nossos dias com grande vitalidade. Entre elas poderíamos ressaltar: o valor positivo da ilusão, a noção de uma área intermediária da experiência, sua extensão posterior ao espaço potencial e o princípio do paradoxo regendo a experiência transicional.

Winnicott dá ao termo ilusão um sentido original muito distinto da psicanálise de seu tempo. A ilusão para o autor é sobretudo um fenômeno constitutivo, ao invés de uma defesa. Efeito da ativa adaptação materna às suas necessidades (*preocupação materna primária*), a experiência de ilusão oferta ao bebê uma vivência subjetiva do ambiente, no qual a diferenciação entre eu e não-eu ainda não se coloca em jogo. Ao apresentar o seio no exato momento em que o bebê busca algo para a satisfação de sua crescente tensão instintual, a mãe adaptada possibilita que este seio seja vivido pela criança antes como uma criação sua do que como um objeto externo. A mãe, assumida como mãe-ambiente, é concebida pela criança como parte de si. A ilusão de uma realidade externa que corresponda exatamente à necessidade e ao gesto do bebê é neste início condição fundamental para a confiabilidade no ambiente e para o desenvolvimento de um viver criativo. Gradualmente esta adaptação materna vai diminuindo, segundo a crescente capacidade da criança em tolerar suas falhas

[31] Em seu artigo *Do objeto ao espaço e a natureza desta transição*, Lesley Caldwell faz uma interessante comparação entre as versões deste mesmo trabalho, revelando assim o próprio desenvolvimento e amadurecimento das idéias de Winnicott nos diferentes contextos em que tais versões foram publicadas.

adaptativas, e a ilusão vai cedendo espaço para uma realidade compartilhada. No entanto, sem a possibilidade de viver satisfatoriamente esta onipotência, a desilusão (ou o desmame) será vivido como intensa privação ambiental, induzindo a um desenvolvimento prematuro do ego e a uma experiência precoce da realidade objetiva. Neste caso, há o abandono do anseio pela ilusão e fusão com o ambiente, e o potencial criativo do indivíduo se mantém obstruído.

É neste espaço, antes ocupado pelo fenômeno de ilusão, que Winnicott identifica o surgimento de uma "área intermediária da experiência". Não mais envolto em uma absoluta realidade interna subjetiva e ainda não totalmente habitando um mundo externo objetivamente percebido, o bebê encontraria neste campo de fronteira uma transição entre o prévio estágio de ilusão onipotente para o crescente reconhecimento e aceitação de uma realidade compartilhada. Concomitante a este processo, a integração do *self* e a distinção entre eu e não-eu também permite que a criança passe a se relacionar com objetos reconhecidos como diferentes de si. É a primeira posse de um objeto não-eu[32], situada nesta área intermediária (ou terceira área), que Winnicott chamará de objeto transicional. Este objeto tem a capacidade de conjugar ao mesmo tempo qualidades subjetivas da realidade interna da criança, ao mesmo tempo em que possui uma realidade externa concreta (não se trata de um objeto interno, pois jamais está sob um controle mágico).

Por outro lado, vale ressaltar novamente o papel da agressividade na aquisição da externalidade e na necessidade do indivíduo de relacionar-se com objetos que sobrevivam às suas investidas destrutivas. Neste sentido, junto à articulação interno-externo, subjetivo-objetivo, a transicionalidade também conjuga a criatividade e a

[32] A palavra posse é enfatizada pelo autor para esclarecer que não se trata do objeto em si, mas do uso que a criança faz dele. Em outras palavras, o termo sublinha a passagem da "relação de objeto" para o "uso do objeto", já abordada anteriormente.

destrutividade nas origens da realidade e do sentir-se real. Tanto a *ilusão criadora* quanto a *ilusão destrutiva* constituem o processo que conduz aos objetos e fenômenos transicionais. Subjacente a estas considerações evidencia-se, portanto, o paradoxo como princípio que rege o desenvolvimento humano. A transicionalidade, como sua expressão princeps, faz coexistir e articula opostos de modo tácito, sem provocar questionamentos nem para o indivíduo, nem para um observador externo: geralmente há um reconhecimento intuitivo e um respeito dos pais pelo valor de determinado objeto eleito pela criança. A sustentação deste paradoxo, ou a possibilidade de não precisar distinguir entre os opostos é em si, como coloca Winnicott, um grande alívio.

Na passagem de um estado de dependência absoluta, no qual o bebê está fusionado com a mãe, para um estado de dependência relativa, no qual a mãe surge como algo separado de si, os objetos transicionais oferecem segurança e servem como defesa frente às ansiedades provocadas pela ausência da mãe (processo de desilusão). Embora sua importância resida muito mais na sua concretude do que no seu valor simbólico, é importante mencionar que este objeto eleito representa e ocupa o lugar do seio materno (compreendido por Winnicott não apenas como o seio concreto, mas como toda a técnica de maternagem). Sendo assim, o objeto transicional evoca para a criança a própria presentificação materna, proporcionando-lhe conforto e mantendo a continuidade de um ambiente emocional receptivo. Novamente o paradoxo se apresenta, visto que é justamente a aproximação e atualização da presença materna pelo objeto transicional que facilita o distanciamento desta e conduz a criança no caminho rumo a uma relativa independência. Em suma, nega e afirma ao mesmo tempo a separação entre o bebê e sua mãe.

Com o passar do tempo e com a gradual ampliação dos interesses, o objeto transicional é descatexizado e perde importância para a criança. Winnicott faz questão

de sublinhar que ele não é recalcado, “internalizado” ou sofre elaboração de luto. Em seu desdobramento, o destino do objeto transicional é ser diluído em diversos outros e a transicionalidade é expandida ao brincar e a todo campo da cultura. Como lembra Milner, “a arte fornece um método, durante a vida adulta, para reproduzir estados que fazem parte da experiência diária de uma infância sadia” (1952, p.103). Assim, toda atividade criativa como o fazer e a apreciação artística, o sentimento religioso e a produção científica estão situadas nesta “área intermediária da experiência”, na qual encontramos alívio da constante tensão entre realidade psíquica interna e realidade externa comum[33]. Este seria inclusive uma das funções da cultura e da fruição artística, visto que, longe de se restringir à primeira infância, “nenhum ser humano está livre da tensão de relacionar a realidade externa e interna.” e “a tarefa de aceitação da realidade nunca é completada” (Winnicott, 1951, p.240).

Ainda que utilize como modelo teórico sua experiência com bebês, Winnicott reconhece que estes fenômenos são inerentes ao ser humano e podem ser retomados em diversos momentos do processo maturacional. Tanto a experiência de ilusão pode ser re-atualizada frente a situações que exigem uma nova apropriação pessoal da realidade[34], quanto o objeto transicional pode voltar a exercer sua função frente à ameaça de uma situação traumática ou de grande instabilidade emocional no ambiente. De todo modo, a transicionalidade atravessa todo o ciclo da vida humana, ou nas palavras de Winnicott, “sinto que os fenômenos transicionais não passam, pelo menos não na saúde.” (1959, p.48)

---

[33] Posição que compreende o fenômeno artístico de modo muito distinto do conceito de *sublimação* proposto por Freud, pois, ao invés da renúncia pulsional, apóia-se na criatividade como força motriz.

[34] Como já visto anteriormente, a apercepção é condição imprescindível para ascender a uma realidade externa compartilhada; ou como diria o poeta Manoel de Barros em suas *Memórias Inventadas* (2003), “tudo o que não invento é falso”.

a) A voz como fenômeno e objeto transicional

Embora o objeto transicional seja frequentemente identificado como um brinquedo (ursinho, boneca, etc.) ou pedaço de pano com textura suave (fralda, ponta de um cobertor, etc.), Winnicott admite a multiplicidade de formas que podem alcançar este registro, segundo aquilo que há disponível para a criança e segundo o modo como ela se relaciona com o ambiente. Uma destas possibilidades poderia ser reconhecida na voz e em sua sonoridade, cujos efeitos impactantes desde os primórdios da vida humana temos explorado neste capítulo. Levando em consideração as descrições já feitas sobre a fala materna e suas propriedades, poderíamos compreender neste fenômeno contornos de transicionalidade, em uma fala que também se encontra a serviço da travessia entre uma percepção subjetiva e objetiva do mundo. Neste sentido, a aproximação entre as cadências e inflexões da prosódia materna e a lalação e balbucios infantis, surgidas dentro de um profundo processo de identificação entre a díade, seria o acesso à experiência de ilusão criadora. O entrecruzamento de vozes no jogo sonoro e na interação musical da dupla oferece ao bebê a possibilidade de assumir a voz de sua mãe como uma criação sua. Neste início o jogo sonoro é concebido pelo bebê como um monólogo, e é apenas com sua crescente habilidade em diferenciar eu e não-eu que se tornará um diálogo. O próprio gesto adaptativo da fala materna à fala infantil reflete também este estado fusional primitivo. Vale lembrar que o jogo sonoro entre mãe-bebê é geralmente baseado na expectativa do ressurgimento e desparecimento da voz, em cadências acentuadas que alternam picos em registro agudo seguidos por *decrescendos* (em melodia e volume), lembrando uma forma sonora do jogo do carretel (*fort da*). Assim, a voz materna, em seu calor e afetividade, ao se apresentar no exato momento em que ao bebê anseia pelo “banho melódico”, insere-se na trilha que vai do fenômeno

de ilusão à região intermediária da experiência. Depois das vinhetas anteriores dedicadas à voz materna, encontramos na seguinte (Anexo 14) uma criança no colo de sua mãe adormecendo com o som de sua própria voz. Como a fala materna poderia influenciar na voz própria e na satisfação obtida pela vocalização?

Com a crescente capacidade de controlar os sons emitidos e a apreensão dos fonemas da língua materna no processo de aquisição da linguagem, o "manhês" pode ser recriado pela criança, que passa também a brincar sonoramente consigo mesma. Esta re-atualização, repleta de contornos pessoais, pode ser utilizada pela criança em momentos de solidão ou ansiedade, tendo um poderoso efeito tranquilizador e reconfortante. Como Winnicott afirma,

> *(...) o balbucio do bebê e o modo como uma criança mais velha repassa todo um repertório de canções enquanto se prepara para dormir ocorrem no interior da área intermediária na condição de fenômenos transicionais, juntamente com o uso de objetos que não fazem parte do corpo do bebê, mas que não são inteiramente reconhecidos como pertencentes à realidade exterior.* (1951, p.230)

Porém, um caso apresentado por Daniel Stern evidencia estas questões de modo ainda mais contundente:

> *Diariamente, o pai de uma criança (de dois anos) a colocava para dormir. Como parte do ritual de "colocar para dormir", eles estabeleciam um diálogo no qual o pai repassava algumas coisas que haviam acontecido no dia e discutiam os planos para o dia seguinte. A menina participava ativamente deste diálogo e ao mesmo tempo fazia uso de muitos subterfúgios para manter seu pai presente e falante, prolongando o ritual. Ela suplicava, choramingava, insistia, persuadia e fazia novas perguntas para ele, em uma entonação*

> *engenhosa. Mas quando ele finalmente dizia seu "boa noite" e saía, a voz da menina mudava dramaticamente para uma voz séria, em tom narrativo, e seu monólogo começava, um solilóquio (...) Depois que seu pai saía, ela parecia ficar constantemente sob a ameaça de sentir-se sozinha e aflita (um irmão mais novo havia nascido nesta mesma época). Para manter seu controle emocional, ela repetia em seu solilóquio os tópicos abordados no diálogo com seu pai. As vezes parecia imitar sua voz ou recriar algo do diálogo anterior, de modo a reativar sua presença e a carregar consigo para o abismo do sono.* (1985, p.173, tradução livre)

Este interessante exemplo mostra não apenas o uso da voz materna (no caso, o pai exercia função de "maternagem"), ou sua recriação, com a finalidade de travessia entre o estado de vigília e o sono, mas também revela a capacidade da criança em manipular este objeto sonoro. Propriedade indispensável para a condição de transicionalidade, o manuseio e a excitabilidade da musculatura, advindo da materialidade do objeto, encontram aqui correspondências na modulação vocal e na vibração do corpo provocada pela reverberação das cordas vocais. Neste sentido, a fala materna poderia tanto apresentar-se para a criança como *fenômeno* transicional (tal como colocado por Winnicott), quanto como *objeto* transicional, visto que, admitindo a materialidade do som, a voz contemplaria os aspectos sensoriais e estéticos exigidos na relação objetal e no uso que se faz do objeto.

Convém ainda ressaltar que afirmar a voz materna como veículo para a transicionalidade não é o mesmo que afirmar que o bebê concebe a mãe em si como seu objeto transicional, questão que tornaria a experiência muito mais problemática, pelas implicações do desmame e pela necessidade do distanciamento entre mãe e bebê (desfusão). Na verdade, busca-se compreender a fala materna como um objeto sonoro

apresentado pela mãe. Este poderá, entretanto, conforme o valor atribuído pela criança, tornar-se *re-presentação* ou *a-presentação* simbólica de sua presença.

b) Espaço potencial e as origens da musicalidade

O desenvolvimento posterior da transicionalidade, como já dito, é sua ampliação à vasta área denominada experiência cultural. Neste percurso, o objeto transicional perde naturalmente seu valor e significado para a criança, e entre ela e o ambiente estabelece-se o espaço potencial. É este espaço, manifestação posterior da "área intermediária" entre realidade interna e externa, que sustenta a possibilidade de um viver criativo. O brincar, tema que ocupa lugar de destaque na teoria winnicottiana, situa-se neste espaço potencial e é o ponto de partida que conduz o indivíduo a desfrutar de toda sua herança cultural.

Assim, o lugar ocupado quando criamos ou somos tocados por uma obra de arte, por exemplo, é esta terceira área de experiência. Quando escutamos uma música que nos comove profundamente, não temos dificuldade em reconhecê-la como um fato externo: obra criada por tal compositor, executada por tais músicos, seguindo a uma partitura definida. Entretanto, naquele momento ela é também vivida como um fato subjetivo, carregada de uma tonalidade pessoal que nos remete às nossas experiências, sejam estas do passado, do presente ou como anseio do futuro. Neste limiar entre percepção subjetiva e objetiva, a música é recebida pelo ouvinte como se fosse sua própria criação. De fato, este é um sentimento muito comum entre pessoas ligadas à música ou às artes em geral: diante de uma obra que nos toca profundamente, sobrevém um forte desejo de ter sido o seu compositor. E, em certo sentido, o somos. O arrebatamento provocado pela obra artística (experiência que nos remete àquilo que Winnicott denomina "orgasmo de ego") é por vezes semelhante a um encontro consigo

mesmo, como se nela encontrássemos imagens do *self*. Assim, nada mais justo do que reivindicar uma autoria conjunta, pois em minha audição recrio a obra junto ao seu compositor "factual".

Na investigação destes fenômenos e de suas origens nos deparamos novamente com a fala materna. Há uma íntima relação entre as experiências primordiais de transicionalidade por ela veiculada e a fruição musical na vida adulta. Uma linha imaginária que liga o jogo sonoro entre mãe e bebê com a futura capacidade deste em usufruir de uma experiência musical. A descrição feita por Tolstói sobre sua relação com a música talvez nos auxilie nesta compreensão:

> *Enquanto estou escutando música, eu não penso em nada e não imagino nada, mas certo sentimento estranho e voluptuoso enche a tal ponto a minha alma que eu perco a noção de minha existência, e esse sentimento é a recordação. Mas, recordação do quê? Embora a sensação seja intensa, a recordação não é nítida. É como se alguém lembrasse algo que jamais existiu. (...) Se supusermos que a música é recordação de sentimentos, ficará compreensível por que ela atua de modo variado sobre as pessoas*. (in: SCHNAIDERMAN, 2006, p.108)

Considero estas anotações publicadas no livro *Infância* (1852) muito valiosas, pois revelam um arrebatamento afetivo na escuta, antes de uma apreciação cognitiva ou intelectual da música[35]. Também considero oportuno o título do livro onde se encontram, pois a intensidade afetiva com que surge a música nos remete ao banho melódico e à melodia de puro afeto da fala materna.

---

[35] Um de seus filhos, o musicólogo Sierguéi Tolstói, relata: *"Eu não encontrei em minha vida ninguém que sentisse a música tão intensamente como meu pai. Ouvindo música de seu agrado, perturbava-se, tinha um aperto na garganta, soltava soluços e vertia lagrimas. Uma perturbação sem motivos e um enternecimento eram o que lhe provocava a música"* (idem, p.107)

Tolstói descreve a música como recordação de sentimentos, recordação esta não necessariamente nítida e que talvez jamais tenha existido (mas que provavelmente, eu diria, já tenha sido sonhada). Faz uso destas recordações para compreender o modo como uma mesma música pode provocar efeitos tão distintos entre as pessoas. Na mesma direção, o crítico musical Eduard Hanslick é categórico ao afirmar que uma melodia não comove porque exprime sentimentos. Para o autor, a estrutura harmônica ou as inflexões e cadências melódicas representam não a emoção em si, mas a dinâmica das emoções:

> *A música pode reproduzir o movimento de um processo psíquico segundo os seus diversos momentos: presto, adágio, forte, piano, crescendo, diminuendo. O movimento, porém, é só uma particularidade, um fator de sentimento, não é o sentimento mesmo* (1989, p.37).

Entretanto, esta analogia entre "dinâmica das emoções" e "dinâmica musical" é muito propícia para a emergência de recordações e associações feitas pelo ouvinte. Recordações, estas sim, que poderão estar carregadas ou não de um conteúdo afetivo[36].

Encontramos em ambos os autores (Tolstói e Hanslick) o reenvio da apreciação musical às experiências pregressas biográficas de cada indivíduo. Retomando Winnicott, lembramos que o espaço potencial entre o bebê e a mãe, entre indivíduo e mundo, depende da confiabilidade no ambiente, proporcionada pela adaptação de uma maternagem suficientemente boa (o que significa tanto a sustentação da ilusão quanto a

---

[36] Em um artigo póstumo intitulado *"Da interpretação das melodias que nos acodem ao espírito"* (1909), Sándor Ferenczi se pergunta se haveriam associações de sons não determinadas pela palavra. Admite finalmente possibilidade de associações puramente musicais: "*É de se presumir que o ritmo correspondente ao humor do momento baste, com freqüência, para que uma melodia sem palavras nos acuda ao espírito... o ritmo da melodia que me vem ao espírito corresponde* exatamente*, na grande maioria das vezes, ao grau de minha alegria ou de minha tristeza."* (1992, p.171).

desilusão). A presença ou ausência de um ambiente que ofereça esta confiança é um fator decisivo para a capacidade de usufruir uma vida cultural rica ou do seu empobrecimento. Neste sentido, não seria demasiado supor certa influência da interação sonora primitiva entre mãe e bebê nas origens da apreciação musical adulta e no modo como cada indivíduo é afetado ou não pela música. A afetividade sonora da fala materna seria então a pavimentação do caminho que conduz ao prazer pela música. Abertura de um mundo sonoro que levaria, conforme a relação estabelecida, ao desenvolvimento do gosto musical ou ao seu repúdio. Linguagem musical e linguagem verbal encontrariam raízes semelhantes nas experiências afetivas iniciais, onde o modo com o qual a mãe fala ao bebê não difere muito de uma cantilena. Enfim, situada enquanto possível objeto transicional, a voz materna estaria colocada como o antecessor da música; e o jogo sonoro da dupla, o embrião da musicalidade.

c) A terceira voz e a situação clínica

Winnicott, em sua famosa definição da psicoterapia, afirma que esta seria uma "forma altamente especializada de brincar" (1971b, p.41). É na sobreposição de duas "áreas intermediárias da experiência", a do analista e a do analisando, que se situa o processo analítico. Tomando-o como um modelo para a psicanálise, Winnicott reconhece o brincar tanto no trabalho com adultos quanto nas análises infantis. Segundo o autor, "manifesta-se, por exemplo, na escolha das palavras, nas inflexões da voz e, na verdade, no senso de humor." (idem, p.40). O objetivo deste "brincar especializado", entretanto, é menos o riso ou o prazer do que uma experiência criativa e autêntica do *self* em comunicação. Assim, frente à impossibilidade de brincar ou, em outras palavras,

de estabelecer um espaço potencial entre a dupla, esta se torna propriamente uma das direções do trabalho analítico.

A escolha de Winnicott pela expressão “espaço potencial”, em consonância com o estilo descritivo de seu vocabulário, guarda aspectos fundamentais do fenômeno. O uso do termo “espaço” evocando a metáfora de um “lócus” indeterminado (entre interno e externo), sugere sua difusão sobre o ambiente e a ampliação das fronteiras possíveis para a transicionalidade. Nesta noção de espaço se encontra incorporada também a dimensão temporal, revelada pela experiência de continuidade de si, decorrente dos cuidados maternos primitivos que a conquista desta área intermediária exige. Como afirma Winnicott, “brincar tem um lugar e um tempo” (1971b, p.41). Já o termo “potencial” marca outra propriedade essencial do fenômeno: o da *possibilidade* em detrimento da *factualidade*. Trata-se antes da capacidade criativa do humano do que da concretude mesmo daquilo que se apresenta. Em outras palavras, nem tanto o objeto, mas o uso que se faz dele.

Assim, do ponto de vista psicanalítico, o espaço potencial pode ser traduzido como a condição para o surgimento de uma comunicação significativa entre analista e analisando: lugar prenhe de possibilidades que sustenta a relação analítica. Nesta perspectiva, a questão transferencial se amplia do “quem o analista está representando” para o paciente, para a “qual finalidade do uso que está sendo feito do analista” pelo paciente. Como já dito, no espaço potencial as fronteiras entre *self* e ambiente se tornam difusas, facilitando a apercepção e a configuração do *setting* conforme suas necessidades. Neste ponto, a capacidade em se fazer uso do processo analítico e de recriar com uma tonalidade pessoal os elementos propostos pelo enquadre se aproximam da capacidade em desfrutar da experiência cultural (ou, no caso específico

que temos abordado, o prazer pela música). Ambas possuem as mesmas condições, já descritas anteriormente.

O aprofundamento na dimensão estética que atravessa este campo criado entre analista e analisando nos remete novamente à voz e sua sonoridade como elementos primordiais. Como já abordado no início deste estudo, a incongruência entre o conteúdo e a melodia da fala ("o que é dito" e "como é dito") serve ao analista como indicador dos movimentos inconscientes e de possíveis conflitos implícitos no discurso do analisando. Por outro lado, a sonoridade vocal põe também em primeiro plano a própria relação estabelecida entre a dupla. As vozes do analista e do analisando, tal como melodias que se cruzam, às vezes em uníssono e às vezes dissonantes, trazem ao registro sonoro as dinâmicas transferenciais e contratransferenciais. Mantendo o brincar como modelo, o diálogo e o entrecruzamento de vozes da dupla analítica podem ser compreendidos como uma espécie de "jogo de rabiscos" sonoro, no qual uma figura (ou "composição musical") de dupla autoria é formada. Do mesmo modo como discutido a respeito da obra artística, esta conjunção criativa formada pelo jogo de vozes a cada análise não pertence nem exclusivamente ao analista, nem exclusivamente ao analisando. Assumida em sua transicionalidade, a voz também habita o espaço potencial na análise:

> *(...) no diálogo psicanalítico, a relação intersubjetiva entre analista e analisando é constituída pela voz, que, circulando entre duas interioridades, funciona como uma espécie de objeto transicional, juntando aquele que fala e o ouvinte em uma unidade-dual imaginária (Kahane citado por Bollas, 1996, p.581).*

Este jogo de vozes, situado na área comum de experiência inconsciente compartilhada, poderia também ser reconhecido como uma "terceira voz". Esta terceira

voz, tradução sonora do "terceiro analítico" proposto por Ogden (1996) é, paradoxalmente, criação da dupla analista-analisando na mesma medida em que os cria. A voz do analista e a do analisando não apenas guardam as marcas de suas singularidades, mas também denunciam a intersubjetividade presente no encontro. Nos ecos e ressonâncias mútuas das vozes individuais, a terceira voz, configurando-se como uma terceira subjetividade, atravessa e articula as subjetividades do analista e do analisando. Assim, no espaço analítico, as especificidades melódicas das vozes individuais surgem sempre a partir desta terceira voz, e a ela fazem constante referência. É neste sentido que Ogden ressalta a imprevisibilidade de como será sua voz a cada sessão:

> *Não consigo e nem poderia predizer as vozes com as quais irei me ouvir e falar. Para mim, esse é um dos mistérios de se passar uma vida na prática da psicanálise. Não apenas minha voz é diferente com cada paciente, como, também, quando uma análise vai indo bem, minha voz e a do paciente desenvolvem novos 'suprassons' no decorrer de cada hora analítica e durante o decorrer de semanas, meses e anos de uma análise.* [37] (1998, p.602)

O analista recria sua voz a cada paciente e a cada momento do processo analítico. A composição musical originada de cada encontro é singular e pertence exclusivamente à dupla. Do ponto de vista do analista, trata-se também de uma adaptação à fala do analisando, na qual inclui suas pausas, ritmos, nuances de inflexões e timbres. Seja em contraponto ou em uníssono, o sentido principal de comunicação significativa é mantido no jogo de vozes.

---

[37] Ogden utiliza o termo "suprassom" (*oversound*) para descrever a sobreposição ou o entrelaçamento dos sons de outras vozes na voz individual.

Ogden enfatiza a importância do reconhecimento do terceiro analítico para o desenvolvimento do trabalho clínico. Não considerar tais fenômenos como fatos clínicos coloca ao analista o risco de “diminuir (ou ignorar) o significado de uma grande parte (às vezes, a maioria) da sua experiência com o analisando” (Ogden, 1996, p.78). Partindo de um registro estético na construção conjunta de uma terceira voz, somos deste modo levados também a repensar a noção corrente de escuta analítica. Por um lado, é certo que a “escuta do sentido verbal”, ou seja, a análise do conteúdo e do encadeamento de significantes proporciona o acesso e a decodificação do inconsciente. Por outro, há momentos de uma análise em que a sonoridade da fala e sua tonalidade afetiva se sobrepõem às palavras, e seu sentido se torna mais significativo do que o conteúdo verbal. Nestes casos, cabe ao analista certa sensibilidade estética, uma espécie de “escuta musical”. O campo artístico e a fruição musical abordados anteriormente ressoam novamente pelo vértice da técnica e da escuta analítica. Tal como no arrebatamento descrito por Tolstói e no “banho melódico” primordial da fala materna, escutar melodias é essencialmente uma experiência corpórea. Desta forma, no campo sonoro criado dentro da situação analítica, é com o corpo que a escuta se faz. A proximidade da percepção musical com o inconsciente se evidencia ainda mais no modo como a fala do analisando reverbera e repercute corporalmente nos ouvidos do analista. E, no caso do analisando, pelo modo como a fala do analista, independente do que é por ele dito, pode provocar conforto, relaxamento, tensão ou agitação corporal.

Estas seriam algumas compreensões possíveis do fenômeno sonoro, fundado pela voz, no desenvolvimento infantil e no processo analítico. Entretanto, embora apenas o som tenha sido diretamente abordado, o silêncio a partir do qual a sonoridade emerge possui importância equivalente. Os silêncios das falas do analista e do analisando, tal como as pausas em uma frase melódica, definem os contornos e os

sentidos possíveis daquilo que é dito. Som e silêncio se encontram entrelaçados tanto na constituição do *self* (comunicação não-explicita e silenciosa entre mãe e bebê), quanto na análise, como uma tela em branco ou fundo sobre o qual as figuras projetivas do paciente se desenham. Figuras estas que podem ser "cantadas" em *solo* ou em *dueto* pela dupla analítica.

5 – A voz como fenômeno estético

"... com suas motivações às vezes indecifráveis,

a sugerir motivos a outras vozes,

a voz talvez seja esta matéria que nos percorre,

fluida, a nos mostrar a incongruência de nosso ser."

(Märtz, 1990, p.21)

As considerações feitas anteriormente a respeito das qualidades estéticas da voz no encontro analítico nos convidam a explorar um pouco mais o lugar do corpo no fenômeno vocal. Partindo da importância da materialidade na teoria winnicottiana, Safra (2005) apresenta uma compreensão do *self* humano como sendo organizado e constituído primeiramente através de fenômenos estéticos. É pela experiência originária perceptiva e sensorial, ou seja, pela corporeidade, que o indivíduo pode habitar o mundo e tornar-se si mesmo. Esta dimensão estética revela a importância do mundo perceptivo nos fundamentos do acontecer humano, situando-o não apenas em um registro psíquico, mas em um registro ontológico. O próprio conceito de *self* deve ser aqui compreendido não como entidade ou instância psíquica, mas como fenômeno de devir dentro do processo maturacional. Portanto, afirmar que os fenômenos estéticos constituem e fundamentam o *self*, e que este está sempre em devir, é também afirmar que o mundo sensorial e perceptivo oferece uma constante possibilidade para a re-atualização de novos aspectos do si mesmo. Como o estudo da sonoridade tem nos mostrado, muito antes da palavra ou da ascensão ao mundo linguístico é pelo corpo (som) que o homem habita e interage com seu ambiente; e é o corpo que permanecerá, pela vida adulta, a ser o principal alicerce que sustenta a noção de si mesmo.

Em sua discussão sobre os materiais simbólicos na formação do *self*, Safra aponta que o uso de tais materiais pressupõe certo desenvolvimento maturacional, no

qual tanto o reconhecimento do “não-eu” quanto a aquisição da transicionalidade se encontram previamente estabelecidos pela criança (2005, p.117). Portanto, a organização dos aspectos sensoriais anterior a este estágio de desenvolvimento não deveria ser considerada simbólica, mas sim estética. Neste caso, também a sonoridade surge aqui como elemento constitutivo do *self*. Na verdade, todo o percurso traçado nesta dissertação aponta para uma compreensão da sonoridade melódica da voz humana, sua prosódia, como um fenômeno estético. As discussões feitas até o momento sobre função especular, transicionalidade, comunicação primordial ou agressividade, situam a sonoridade da voz própria ou a apreensão da fala materna também neste registro ontológico das condições para tornar-se si mesmo. Neste sentido, trazem sempre a presença de um outro significativo (seja este vivido como parte de si ou não). A experiência sonora da voz para a criança remonta a momentos anteriores ao simbolismo e à capacidade de representação: ela é a presença viva da figura materna.

No encontro da voz da criança com a voz materna, seja pela oposição do choro ou pelo “jogo sonoro”, há também outras questões que atravessam e ultrapassam as subjetividades individuais envolvidas. Em última análise, a voz humana carrega em si não apenas a expressão de uma singularidade, mas ecos de uma trajetória, da cultura e comunidade em que está inserida. Na fala, assim como no corpo, encontram-se presentes marcas da própria origem, do modo como a pessoa se relaciona consigo e com os outros, e do lugar (ou não-lugar) que ocupa no mundo. Os elementos biográficos estarão sempre entrelaçados aos elementos culturais e históricos. Assim, também a relação sonora entre mãe e bebê possui um registro étnico, o qual contextualiza o modo como o gesto vocal transita entre a dupla. Nas palavras de Safra, “os ancestrais brincam no balbuciar da dupla” (2005, p.118).

É neste sentido que a voz própria é habitada por inúmeras outras, carregando não apenas questões intra-psíquicas, mas também familiares, trans-geracionais, de uma determinada condição social, ou enfim, questões de uma época e de um povo. Safra faz uso do conceito bakthiniano de "polifonia" para descrever o fenômeno no qual a singularidade de um indivíduo, ou seu idioma pessoal, é sustentada pela comunidade a qual pertence. Trazendo a noção de polifonia para nossa discussão, reconheceríamos também na sonoridade da voz própria uma multiplicidade de outras vozes. Na re-criação da relação do indivíduo com o ambiente e com o outro, empreendida em um plano sonoro pela voz, encontramos o atravessamento das inúmeras vozes que nos cercam. Isto se mostra evidente tanto na linguagem (vocabulário, uso de gírias, construção da sintaxe, etc.), quanto em certas inflexões melódicas que por vezes reconhecemos provenientes de familiares ou amigos. Em grupos, não raro é possível constatar o compartilhamento de certas melodias vocais semelhantes, assinalando a identificação e unidade entre seus membros. Dito de outra maneira, "... a fala, o modo de ser de alguém, é fruto de muitos diálogos." (Safra, 2006, p.98).

Seguindo este caminho, a fala enquanto espaço aberto e atravessado pelo outro pode também surgir como "porta-voz" de algo originalmente além (ou aquém) do psiquismo individual. Lembro-me do caso de um adolescente cuja voz, segundo os pais, possuía traços específicos idênticos ao do avô materno, falecido antes de seu nascimento. A voz deste jovem trazia - provavelmente via inconsciente materno - a presença do avô e, possivelmente, de questões não elaboradas entre sua mãe e este avô. Há também na voz própria, ressonâncias que nem sempre podem ser identificadas ou atribuídas a uma determinada pessoa ou grupo em particular. Mesmo assim, são fios que entrelaçados compõe o tecido da sonoridade vocal.

5.1 Voz e expressão do si mesmo

A concepção de *self* como um processo contínuo e nunca totalmente acabado traz também consequências para o modo como a voz é compreendida. Levando em conta o caráter de abertura e precariedade do existir humano, torna-se enganoso conceber a voz como "expressão do *self*". Embora veicule uma determinada subjetividade, considerá-la deste modo seria o mesmo que assumir o *self* como uma cápsula intrapsíquica definida e bem delimitada. No entanto, a voz não é matéria fixa e imutável que permanece à disposição do sujeito, apenas aguardando para se manifestar. Como bem reconhece Ogden, "ela existe apenas como um evento em movimento, sendo criada a cada instante" (1998, p.601). A re-invenção da voz própria a cada momento em que é proferida nos permite considerá-la, mais do que expressão, uma "experiência do *self*". Pela voz, o caráter ontológico do eterno vir-a-ser humano se realiza sonoramente. Surgindo no ato mesmo da fala, a voz "poderia ser entendida como canal para a 'experimentação' consciente ou inconsciente com o vivenciar do *self*" (Ogden, 1998, p.586). Em seus comentários a respeito da noção de voz proposta por Ogden, Figueiredo esclarece:

> *Não se pode negar que a voz expresse e comunique algo da experiência subjetiva e que, como instrumento de controle social, produza efeitos retóricos nos que a escutam, inclusive o próprio sujeito que a produz. No entanto, estas funções são secundárias em relação a uma outra. É "dando voz" e "tomando a palavra" que crio para mim um campo de experiências singular, pois estes são, fundamentalmente, meios de dar vida e realidade à experiência do self (...).* (1998, p.606)

Conforme já explorado pela ideia de uma “terceira voz” na situação analítica, a voz própria possui por excelência uma abertura para diferentes texturas, inflexões, assim como ao atravessamento de outras vozes. Amplificadas pelo silêncio do analista e pela caixa acústica do consultório, estas variações vocais trazem a tona o uso da sonoridade na experiência do encontro analítico e na re-atualização dos entraves ocorridos no processo maturacional. É por seu caráter criativo e adaptável que a voz poderá apresentar na relação transferencial e contratransferencial as marcas das subjetividades envolvidas. A prática clínica demonstra incansavelmente tal fenômeno: as vozes do analista e do analisando nunca são as mesmas, nem durante o processo analítico, nem durante uma mesma sessão.

O reposicionamento de “expressão” para “experiência do *self*”, longe de ser mera mudança de termos, revela o gesto vocal em sua essência móvel e efêmera, manifestação concreta das potencialidades individuais. Justamente por tais características é que a voz tem o poder de traduzir sonoramente vivências internas conscientes e inconscientes, ao mesmo tempo em que estabelece, a cada instante, um lugar e um modo possível do indivíduo se comunicar. Partindo então da perspectiva da experiência ao invés da expressão, a voz poderia ser compreendida como metáfora da singularidade e de um modo único de ser no mundo e com os outros: a voz é a música do *self*.

5.2 O som do corpo e o corpo do som

Para Winnicott, no início o bebê é puro corpo. Em seus primórdios, o ser humano se encontra mergulhado em sensações corporais, as quais pouco a pouco serão organizadas e articuladas em um processo denominado “elaboração imaginativa”. Processo pelo qual, através da fantasia, as vivências e funções somáticas passam a

ganhar representação psíquica, constituindo a inter-relação entre psique e soma. Por outro lado, é também pelo registro estético do encontro físico entre mãe e bebê que a apercepção inicial do ambiente transcorre. Através do fenômeno já discutido da "ilusão onipotente", onde o bebê recria o objeto como experiência de si, o corpo materno surge como sua principal referência. Segundo Winnicott,

> *É possível que para o bebê recém-nascido a respiração significativa é a da mãe, enquanto a sua própria respiração acelerada não tem sentido algum, até que esta comece a se aproximar da freqüência do ritmo respiratório da mãe. Com certeza muitos bebês, sem saberem o que estão fazendo, brincam com ritmos e contra-ritmos, e uma observação cuidadosa pode mostrar que às vezes o bebê está tentando acertar o seu ritmo respiratório com a freqüência cardíaca.* (1988, p.168)

É através dos ritmos idiossincráticos dos corpos (respiração, batimentos cardíacos, ciclo do sono, ciclo das mamadas e outros) que a comunicação inicial entre a mãe e o bebê acontece. Pela interação rítmica o gesto espontâneo do lactente e sua temporalidade singular podem ser reconhecidos e acolhidos pela mãe-ambiente. Neste caso, ocorre então uma mútua adaptação dos ritmos corporais entre um e outro. Porém, em uma condição desfavorável, o inverso também pode ocorrer: a imposição do ritmo materno sob o bebê, sua não apropriação de um sentido temporal singular do *self*, e o sentimento de submissão e atravessamento pelo outro. É o ritmo do corpo materno que, servindo de referência primordial ao ritmo corporal do bebê, traduz a dimensão temporal das experiências iniciais, promovendo o sentimento de continuidade. Os sons do pulso cardíaco no espaço intra-uterino, a periodicidade das contrações e distensões, tensões e repousos, são protótipos de inscrições rítmicas de grande impacto no corpo da

criança. Serão eles os parâmetros a partir da qual o lactente poderá viver um sentido possível à passagem do tempo:

> *O tempo não se mede tanto por relógios, pelo nascer ou pelo pôr-do-sol, quanto pelo ritmo do coração e da respiração maternos, pela elevação e queda das tensões instintivas, bem como por outros dispositivos essencialmente não-mecânicos.* (Winnicott, 1968b, p.84)

Através do jogo sonoro da díade mãe-bebê discutido anteriormente, a voz também participa deste contexto de interações rítmicas intercorpóreas. O corpo, encarnado pela sonoridade vocal, traz seus ritmos e temporalidades para o falar humano. Não apenas o caráter estético do som, presente na vocalização, pertence ao substrato originário da constituição do *self*, como também o desenvolvimento da fala e a aquisição da linguagem serão sempre sustentadas pela potência sonora do corpo. Como vimos no primeiro capítulo, palavra e discurso jamais são incorpóreos ou destituídos da materialidade do som. O signo linguístico só se faz possível pelo som e pela projeção do corpo na voz:

> *O som do signo guarda, em sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar. O signo é a forma de expressão de que o som do corpo foi potência, estado virtual* (Bosi, 2000, p.52).

Na fala humana, o signo verbal é o produto desta "viagem noturna" das ondas de ar, percorrendo os corredores labirínticos do corpo. Sabe-se que a voz e a articulação vocal são uma conquista, uma aquisição do ser humano e, portanto, uma obra humana. Não existe fisiologicamente um órgão fonador, especifico para a sua produção. O fenômeno vocal acontece pela conjunção de diversos órgãos, originalmente

relacionados a funções vitais (respiração, deglutição e outras) que, por adaptação, formam um Sistema Fonador, capaz de produzir e articular os sons vocais. *Grosso modo*, este sistema é constituído por uma fonte geradora de pressão aérea (pulmões, diafragma e musculatura abdominal), uma região modificadora da energia cinética deste fluxo aéreo para uma energia sonora (laringe), uma região de modulação sonora (faringe e cavidades nasais/ paranasais) e, finalmente, uma região de articulação do som (lábios, língua, palato). Esta seria então a trajetória da voz: o ar parte dos pulmões pela traquéia, atravessando a laringe, ressoando na faringe e nas cavidades nasais, e saindo pela boca, entre os dentes e os lábios. É, portanto, o corpo inteiro que reverbera na palavra falada, que pode por sua vez ser considerada, ao mesmo tempo, produto e ressonância deste corpo. Fala e corpo, signo e som, são elementos tanto indissociáveis quanto irredutíveis[38]. Na fala humana, unidade composta pela sonoridade e pelo código linguístico, corpo e cultura se conjugam e se implicam. Quando falo, não é apenas meu pensamento, mas sim meu corpo inteiro que vibra e participa do gesto vocal.

Do mesmo modo, também a escuta se faz com e pelo corpo. Há uma reação corporal espontânea, de movimentos e gestos, frente a certas experiências sonoras, como por exemplo, a música. O impacto provocado pelos estímulos sonoros frequentemente nos convida à dança ou a outras respostas corporais. Não por acaso, as músicas ditas "primitivas" ou "tribais", com grande ênfase dos aspectos rítmicos, são músicas fundamentalmente dançantes. A polirritmia e a estrutura harmônica circular destas formas musicais favorecem a uma espécie de transe, onde som e corpo não encontram barreira alguma[39]. Por outro lado, a imobilidade corporal socialmente exigida

---

[38] Cf. capítulo I, item 3- *Entre o som e o signo.*

[39] Também o "balançar a cabeça" (*headbanging*), característico dos shows de rock, poderia guardar resquícios de uma mesma origem.

em uma sala de concerto provoca grande contraste com estas outras formas de audição musical. Historicamente, conforme as composições musicais foram adquirindo maior complexidade harmônica e melódica, a atenção do ouvinte se fez mais e mais necessária. Assim, as exigências do silêncio e da imobilidade durante a execução musical se prestam ao advento de uma audição musical essencialmente reflexiva, em detrimento de uma audição de forte contágio corporal. Cria-se assim uma oposição artificial entre "música para pensar" e "música para dançar".

Sob tal perspectiva, seria apenas por uma "disciplina da escuta", socialmente imposta, que as manifestações corporais espontâneas se tornariam contidas e repreendidas[40]. As crianças menores geralmente possuem poucas restrições a este respeito, e não se furtam a dançar ao som de Vivaldi ou Mozart. Fenômeno marcadamente cultural, esta educação do que seria uma apreciação musical "correta", além de ter o evidente propósito de uma conduta que possibilita um compartilhamento (tornar-se-ia difícil apreciar as nuances de uma sinfonia junto a alguém que não para de se remexer na cadeira ao lado), revela também uma nítida direção racional na apreensão do material sonoro. Na sala de concerto, ficará reservado apenas ao maestro o direito à motricidade, permitindo-lhe exprimir com seu gestual a intensidade e a dinâmica sonora de sua interpretação da obra.

Por certo, tal restrição de movimentos visa potencializar a capacidade de atenção e discernimento auditivo. O mesmo ocorre quando um ou mais dos sentidos tende a se sobressair frente à impossibilidade de outro (por exemplo, afirma o senso comum que o tato costuma ganhar maior relevo quando a visibilidade se restringe). Italo Calvino possui um curioso conto, narrativa fantástica intitulada *Um rei à escuta*, no qual um rei,

[40] Uma contenção corporal semelhante é exigida pelo sistema escolar, quando dá à criança o dever de permanecer sentada durante quatro ou mais horas seguidas.

sentado ao trono e impedido dos movimentos, posiciona-se em seu mundo quase que exclusivamente pelos sons[41]. Devido à restrição de sua área de visibilidade, sua audição ultrapassa em muito os limites visuais, estendendo-se por todo o castelo e inclusive seu exterior. Assim, é através dos sons e ruídos que lhe chegam que o rei interage, que imagina histórias, e que lhe sobrevêm memórias.

Tal como o rei de Calvino, o analisando deitado ao divã também sonha e se deixa ser levado com maior facilidade pelos sons. A restrição dos movimentos e da visibilidade provocada pelo divã, com frequência traz a tona outros elementos sensoriais presentes. Assim, aparte sua extensivamente discutida influência no fluxo da associação livre, o uso do divã, embora não imprescindível, pode também favorecer novas apreensões estéticas tanto do *setting* (temperatura, ruídos e silêncios, luminosidade, odores, etc.) quanto da pessoa do analista. Com o domínio da visão relativizado por sua ausência visual concreta, não raro a voz do analista, e principalmente a sonoridade desta, ganha peso e importância no diálogo estabelecido. Ganha "corpo" ou, mais ainda, evidencia a presença corpórea do analista. A textura e melodia de sua voz, assim como seus silêncios, sua respiração e outros ruídos, formam um conjunto que compõe sua corporeidade, e são talvez o maior representante desta para o analisando no divã. Durante o tempo da sessão (exceto, é claro, nas entradas e saídas da sala), pouco se retém sensorialmente do analista além do som de sua voz, flutuando pelo espaço do consultório. Sua propriedade aérea, no entanto, encarna um corpo vivo com seus humores e disposições. Junto a este corpo, carrega também uma história, um modo de

[41] *"Os dias são para você uma sucessão de sons, ora nítidos ora quase imperceptíveis; já aprendeu a distingui-los, a avaliar sua providência e a distância, conhece sua seqüência, sabe quanto duram as pausas, cada ribombo, rangido ou tilintar que está a ponto de atingir seu tímpano já é esperado, antecipado na imaginação, se demora a ser produzido provoca impaciência."* (Calvino, 2001, p.63)

ser e de conceber o mundo, atravessado pela cultura e pela subjetividade individual; carrega, enfim, uma pessoalidade:

> *Uma voz significa isso: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras. Uma voz põe em jogo a úvula, a saliva, a infância, a pátina da existência vivida, as intenções da mente, o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras.* (Calvino, 2001, p.79).

Retomando a proposição do encontro analítico como um "jogo de vozes" [42], poderíamos agora reformular a mesma questão também por uma perspectiva estética. Naturalmente, a relação analítica é constituída não apenas pelas vozes da dupla, mas pelas diversas configurações possíveis, e sempre re-atualizadas, dos elementos estéticos que se apresentam. Nestes parâmetros, a psicanálise adquire o estatuto de uma comunicação entre corpos, comunicação entre inconscientes. E, potencializada pelo uso do divã, esta comunicação seria mediada, se não exclusivamente, em grande parte pela voz enquanto fenômeno estético.

[42] Cf. capítulo II, item 4, c) *A terceira voz e a situação clínica*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"La soif d'air qui fait crier le mourant est

celle-là même qui fait crier le nouveau-né:

entre ces deux cris d'être, Il y a le temp de la vie,

le parcours d'une conscience, la trame d'um destin."

(Castarède, 2004, p.11)

Quando criança, havia uma brincadeira que com frequência me entretinha. Ao escutar alguma conversa de estranhos próximos a mim, fingia que os interlocutores falavam em outra língua, uma língua estrangeira e desconhecida. Tentava então imaginar sobre o que conversavam apenas pelo som de suas vozes. Criava diálogos impossíveis e, quando voltava a "sintonizar" meu ouvido ao sentido verbal, me divertia com o contraste entre os diálogos imaginários e os reais. Já adulto, enquanto morava em um país estrangeiro, esta brincadeira me veio forçosamente à lembrança, já com novos sabores e com uma audição sensível a novas tonalidades.

Ao ter minhas primeiras experiências em atendimentos clínicos, ainda na faculdade de psicologia, a percepção sonora da melodia vocal também se fez presente. Desde então, surge, com maior ou menor intensidade, como mais um dos elementos que compõe uma totalidade do discurso (verbal e não-verbal) que busco apreender em cada paciente. Por vezes, apresenta-se como protagonista; em outras, coloca-se em segundo plano, embora sempre com o poder de provocar e despertar novas reflexões. Em suma, concordo com Ogden quando este escreve que "a voz (a minha própria e a do paciente) é sempre um objeto de escrutínio analítico..." (1998, p.602). Em conversas com colegas de profissão, descobri que muitos viviam questões semelhantes e se reconheciam nas inquietações que eu lhes apresentava sobre o tema. O levantamento da literatura científica veio posteriormente a confirmar minha impressão de que a sonoridade na

clínica é um fenômeno amplamente reconhecido pela comunidade psicanalítica, muito embora pouco abordado diretamente.

No decorrer deste ensaio, dei o nome de "escuta musical" àquela que compreende as nuances melódicas no discurso analítico e nas vozes entrecruzadas da dupla analista e analisando. Não se trata do analista possuir conhecimentos musicais ou de sua capacidade de fruição artística, mas sim deste possuir certa sensibilidade estética[43] que permita reconhecer variações melódicas na fala do analisando. A escuta clínica ampliada pelos aspectos musicais inerentes à fala traz, a meu ver, valiosas contribuições para a prática da psicanálise. Esta escuta, tal como aqui explorada, fundamenta-se no corpo vivo do analista. Exige que este deixe ressoar em si, no silêncio, a palavra do analisando. Neste jogo de ressonâncias e reverberações, novos sentidos poderão ser construídos pela dupla. Tal afirmação subentende, naturalmente, o uso da contratransferência na análise, e das sensações corpóreas (psicossomáticas) no analista como comunicações inconscientes do analisando que não puderam atingir o estatuto de representação (conceito). O enquadre analítico e a escuta clínica, atravessada pela corporeidade, são amplificadores dos inúmeros sons e melodias presentes a cada encontro humano.

Entretanto, a função do analista traz também algumas especificidades neste plano sonoro. Creio que uma imagem poética possível para descrever a fala analítica seria o "sussurro". Não se trata, por certo, da placidez de uma fala estereotipada, pré-concebida ou artificialmente calma e acolhedora. Pelo contrário, conceber a fala do analista como um "sussurro" não exclui o conflito ou o ódio que pode se apresentar na análise. Carrega, no entanto, o convite a um registro de intimidade, e à proximidade

[43] Sensibilidade esta a qual as vinhetas audiovisuais aqui incluídas buscaram suscitar.

empática entre analista e analisando. Sussurrar exige a confiança do outro, e é a própria expressão desta. Guarda o sentido da segurança proporcionada pela companhia significativa de alguém. O sussurro analítico está dissociado de uma textura ou sonoridade vocal definida de antemão: seu caráter de proximidade só pode ser alcançado a partir do encontro com a voz do analisando. A voz do analista, por mais plácida que seja, se não acompanhar as curvas sonoras propostas pelo analisando, será, mantendo a metáfora do jogo de rabiscos, como um risco que não dá continuidade ao anterior. Em última instância, poderá ser vivida como uma fala excessivamente técnica ou vazia: um ruído sonoro.

Compreender a fala analítica como sussurro[44] é também reconhecer sua dimensão poética, o que, por sua vez, leva a desdobramentos importantes a respeito de sua função e objetivos. A dimensão poética na clínica é discutida por Safra com grande profundidade, levando o autor a concluir que "na perspectiva de um entendimento em que a fala-poesia é desvelamento do self, a questão não é mais a análise do discurso, mas sim o sustentar da função poético-constitutiva." (2005, p.123). Em outras palavras, as implicações de uma "escuta musical" levam a uma postura terapêutica não mais centralizada apenas na interpretação verbal e na função desconstrutiva-analítica do discurso. O reconhecimento do campo estético, bem como a inclusão das figuras estéticas co-construidas pela dupla no cerne da experiência emocional que ocorre em uma análise, permite que o analista possa se posicionar direcionado à sustentação e recuperação da capacidade criativa do analisando. Retomando uma proposição já explorada no percurso deste estudo, o objetivo da situação analítica amplia-se do

[44] A imagem do sussurro é advinda de uma experiência pessoal biográfica. Possuo um tio que tem este modo curioso de falar com os outros à meia-voz, como se estivesse sempre revelando um segredo. Quando mais novo, sentia-me privilegiado por escutá-lo: era como se fosse convidado a compartilhar de um importantíssimo assunto! Mesmo que este fosse apenas o cardápio da ceia de natal...

“decifrar conteúdos reprimidos”, para voltar-se também à promoção de condições necessárias para o acontecer humano. Neste caso, na qualidade de elementos constituintes do *self*, a identificação e o manejo das figuras estéticas, das quais incluo a sonoridade, pode bem servir como acesso à uma comunicação possível ou uma abertura à novas possibilidades e modos de ser, no mundo e com os outros.

Em *A face estética do self*, Safra relata um belo caso de um jovem de quinze anos diagnosticado como autista. Durante os primeiros anos de sua análise este jovem, inacessível e indiferente às colocações do analista, permanecia disperso na circularidade de certos movimentos e nos sons estereotipados que produzia com a boca. Certo dia, o autor relata ter feito novamente uma intervenção verbal, a qual o jovem repete (segundo sua ecolalia corrente), porém em uma melodia distinta da original. Safra reconhece esta melodia e recorda tê-la ouvido inúmeras vezes antes: estava ali a possibilidade de ser “encontrado” pelo jovem.

> *Cantarolei a melodia que ele tinha usado, sem utilizar as palavras da frase. Ele me olhou, pela primeira vez, fixamente nos olhos, sorriu, bateu palmas e emitiu uma outra melodia para que eu a repetisse. Devolvi-lhe a melodia e, em resposta, ele pulou alegremente na sala, criou outra melodia, e o jogo se repetiu. Estávamos nos comunicando! Estabelecia-se o objeto subjetivo.* (2005, p.36)

Este caso demonstra de modo contundente e explícito o potencial comunicativo da sonoridade e da melodia vocal no estabelecimento de uma relação analítica. Trata-se, entretanto, de um caso grave, onde estão em jogo facetas primordiais do existir humano. O mesmo fenômeno, porém, não deixa de ocorrer em outras situações da clínica psicanalítica. Com grande frequência, certas melodias adquirem preponderância; são, por vezes, “marcas registradas” do analisando ou mesmo da dupla. O fenômeno é tão

corriqueiro que prescinde de exemplos clínicos específicos: difícil seria não encontrá-los em um processo analítico. Mesmo o seu relato escrito traria inúmeras dificuldades, visto se tratar de nuances e sutilezas tais, que talvez apenas um gravador pudesse contemplar.

Foi tendo em vista estas dificuldades (e apesar delas) que busquei explorar algumas perspectivas da voz e dos fenômenos sonoros relacionadas à psicanálise: comunicação e seu oposto, agressividade, função especular, acesso à linguagem, transicionalidade, elementos de configuração estética do *self*, entre outros. Em todos estes temas nodais, devo sublinhar, o enfoque predominante foi delinear o papel dos fenômenos vocais no desenvolvimento emocional humano, mais do que aprofundar-se nos possíveis impasses e dificuldades provenientes das falhas de um ambiente sonoro primordial. Em outras palavras, o presente estudo está voltado mais ao que seria um desenvolvimento saudável (ou suficientemente bom), do que às patologias decorrentes de sua impossibilidade. Creio mesmo assim que os perigos de falhas ambientais em um plano sonoro não foram de todo ignorados no decorrer desta dissertação. Tiveram, porém, como finalidade maior, auxiliar o posicionamento da sonoridade nas origens do devir humano e da constituição do si mesmo.

Para tanto, foi necessário seguir as indicações de Winnicott e "brincar" (*play*) no espaço entre teoria e experiência (clínica e pessoal). Uma leitura dogmática da teoria winnicottiana (*game*) tornaria inviável seu auxílio na compreensão dos aspectos sonoros, por vezes não incluídos diretamente nas ideias originais. Somente neste registro criativo é que certos conceitos puderam ser manuseados e seu uso pôde servir às investigações do papel da voz e da sonoridade no processo constitutivo. No entanto, não se trata de recriar ou distorcer determinados conceitos segundo o bel prazer. Pelo contrário, este manuseio ou "brincar" é válido somente na medida em que se mantém

fidedigno ao sentido original das intenções do autor, exigindo assim rigor e respeito à sua obra. Reconheço as armadilhas e riscos que um projeto deste tipo corre ao lançar-se em solo tão instável. Este foi, porém, um recurso indispensável para manter a perspectiva metodológica adotada, a qual inclui, como já vimos, a subjetividade do pesquisador frente ao seu objeto de pesquisa.

Diversas questões correlatas não puderam ser abordadas neste estudo. Dentre elas, cito a relação entre voz e sexualidade, os aspectos pulsionais no gesto vocal, compreensões da gagueira e da afonia, relação entre voz e elementos masculinos puros e femininos puros, bem como uma exploração mais detida do mutismo e do silêncio na análise. A estas reservo a esperança de em um futuro próximo retomar. Quanto às questões que foram aqui abordadas e aos possíveis desdobramentos que possam provocar, reservo estas ao tempo para que dite sobre sua relevância e pertinência.

Reconheço nesta dissertação não apenas a tentativa de assinalar a importância dos elementos estéticos e da corporeidade na clínica psicanalítica (vertente que vêm ganhando força dentro da psicanálise contemporânea), mas também, em uma perspectiva pessoal, um passo definitivo na construção de minha identidade profissional, processo este que jamais será encerrado. Posso apenas definir a realização deste trabalho como uma experiência emocional árdua, mas extremamente gratificante e enriquecedora. Espero ter conseguido transmitir ao leitor ao menos parte desta experiência, bem como tê-lo instigado às suas próprias.

(...) Uma música que seja como o ponto de reunião de muitas vozes
em busca de uma harmonia nova.
Uma música que seja como o voo de uma gaivota
numa aurora de novos sons...

(Vinícius de Morais, 2010, p.30)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANZIEU, Didier. *O Eu-Pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

ANZIEU, Didier (et al.). *Psicanálise e Linguagem: do corpo à fala*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997.

BARROS, Manuel de. *Memórias inventadas: a Infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

_____ *Poesia Completa*. São Paulo: Leyla, 2010.

BOLLAS, Christopher. *Pondo em palavras e relatando a sexualidade*. Revista Brasileira de Psicanálise, vol. 30 (3), p. 579-583, São Paulo, 1996.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaguar*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

CARRASCO, Maria do Carmo. *Guia como falar bem*. (DVD), Coleção cérebro e conhecimento (2 volumes), São Paulo, 2006.

CASTARÈDE, Marie-France. *La voix et sés sortilèges*. Paris: Les belles lettres, 2004.

FERENCZI, Sándor. Da interpretação das melodias que nos acodem ao espírito (1909). In: *Obras Completas, vol.IV*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____ Anomalias psicogênicas da fonação (1915). In: *Obras Completas, vol.II*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FIGUEIREDO, Luís Claudio. *A complexa noção de "voz"*. Revista Brasileira de Psicanálise, vol.32 (3), p.605-609, São Paulo, 1998.

FREUD, Sigmund. (1895) *Projeto para uma psicologia científica*. Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Imago, Rio de janeiro, 2006. vol. I.

_____ (1912) *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise.* Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de janeiro: Imago, 2006. vol. XII

GONZALEZ, Tatiana C., *Marcas do psiquismo no sintoma vocal*. (Dissertação de mestrado), PUC-SP, São Paulo, 2003.

GREEN, André. *O silêncio do analista* (1979). Revista Psychê, ano VIII, no. 14, São Paulo, jul-dez/2004.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical- Uma contribuição para a revisão da estética musical*. Campinas: Edit.da Unicamp, 1989.

KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In: *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

KARPF, Anne. *The Human Voice*. New York: Bloomsbury Publishing, 2006.

LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu (1949) In:

Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: Editora 34, 1995.

LOPES, Vânia A. Rodrigues. *A oratória nos caminhos da Fonoaudiologia Estética.* (Dissertação de mestrado), PUC-SP, São Paulo, 1997.

MÄRTZ, M. L. W. *Vozes da voz*. (Dissertação de mestrado), PUC-SP, São Paulo, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Psicologia e Pedagogia da criança: curso da Sorbonne 1949-1952*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MILNER, Marion. O papel da ilusão na formação simbólica (1952). In: *A loucura suprimida do homem são*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1991.

MORAES, Vinícius de. Uma música que seja. In: *Para viver um grande amor*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

NEWMAN, Alexander. *As idéias de D.W. Winnicott: um guia*. Rio de Janeiro: Imago editora, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OGDEN, Thomas. *Os sujeitos da psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996

_____ *Uma questão de voz na poesia e na psicanálise*. Revista Brasileira de Psicanálise, vol.32 (3), p.585-604, São Paulo, 1998.

PARLATO-OLIVEIRA, Erika. *Os aspectos constitucionais do bebê na constituição do sujeito*. In: Colóquio do LETPSI IP/FE-USP [online], 2004. (disponível em http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000032004000100025&script=sci_arttext)

PHILLIPS, Adam. *Winnicott*. Aparecida-SP: Idéias e Letras, 2006.

PLUTARCO. *Sobre a Tagarelice e outros textos*. São Paulo: Landy Editora, 2008.

ROUSSEAU, J.J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. In: *Rousseau* (trad. Lourdes Santos Machado) São Paulo: Nova Cultural, 1999 (coleção *Os Pensadores*)

SAFRA, Gilberto. *A face estética do self: teoria e clínica*. 4ª edição. São Paulo: Idéias e letras, Unimarco editora, 2005.

_____ *A po-ética na clínica contemporânea*. 3ª edição. Aparecida-SP: Idéias e Letras, 2004.

_____ *A clínica em Winnicott*. Revista Natureza Humana. São Paulo, v.1 n.1, junho/1999.

SPURLING, Laurence. (1991) *Winnicott e a face da mãe*. In: Winnicott Studies. The Journal of the Squiggle Foundation n.6. London: Karnac Books. (tradução disponível em http://www.joseouteiral.com/artigos.html)

SCHAIDERMAN, Boris. Posfácio In: *A Sonata a Kreutzer* (Liev Tolstói). São Paulo: Editora 34, 2007.

STERN, Daniel. *The interpersonal world of the infant*. New York: Basic Books, 1985.

WINNICOTT, D.W. (1939) Aggression. In: *The Child and the outside world*. New York: Basic Books, 1957.

_____ (1947) Hate in the coutertransference. In: *Collected Papers: Through paediatrics to psychoanalysis*. London: Karnac Books, 2007.

_____ (1950a) Aggression in relation to emotional development. In: *Collected Papers: Through paediatrics to psychoanalysis*. London: Karnac Books, 2007.

_____ (1950b) Saber e aprender. *In: Os bebês e suas mães*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____ (1951) Transitional objects and transitional phenomena. In: *Collected Papers: Through paediatrics to psychoanalysis*. London: Karnac Books, 2007.

_____ (1954) The depressive position in normal emotional development. In: *Collected Papers: Through paediatrics to psychoanalysis*. London: Karnac Books, 2007.

_____ (1956). "Primary Maternal Preoccupation". In: *Collected Papers: Through paediatrics to psychoanalysis*. London: Karnac Books, 2007.

_____ (1957) Porque choram os bebês? In: *A criança e o seu mundo*. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

_____ (1959) O destino do objeto transicional. In: *Explorações Psicanalíticas*. Porto Alegre: Artmed, 1994.

_____ (1963a). "Comunicação e falta de comunicação levando ao estudo de certos opostos" In: *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Porto Alegre: Artmed, 1983.

_____ (1963b) "Duas notas sobre o uso do silêncio" In: *Explorações Psicanalíticas*. Porto Alegre: Artmed, 1994.

_____ (1967). *Mirror-role of Mother and Family in Child Development* In: Playing and Reality. London: Tavistock, 1971.

_____ (1968a) "A amamentação como forma de comunicação" In: *Os bebês e suas mães*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____ (1968b). "A comunicação entre o bebê e a mãe e entre a mãe e o bebê: convergências e divergências" In: *Os bebês e suas mães*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____ (1969a). "A experiência mãe-bebê de mutualidade" In: *Explorações Psicanalíticas*. Porto Alegre: Artmed, 1994.

_____ (1969b) The use of an object and relating through identifications. In: *Playing and Reality*. London: Tavistock, 1971.

_____ (1971a) Transitional objects and Transitional phenomena. In: *Playing and Reality*. London: Tavistock, 1971.

_____ (1971b) Playing: a theoretical statement. In: *Playing and Reality*. London: Tavistock, 1971.

_____ (1971c) *Consultas terapêuticas em psiquiatria infantil*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1984.

_____ (1988) *Natureza Humana*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1990.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. 2ª edição. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo